

**Demasiado Sensual:  
a dança como prática coreo-política-afetiva**

**Claudia Fernandes Canarim**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas**

**Versão corrigida e melhorada após defesa pública**

Claudia Fernandes Canarim,  
Demasiado Sensual: a dança como  
prática coreo-política-afetiva, 2016

**Abril, 2016**

---

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de  
Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica da Professora Sílvia Pinto Coelho

*... E aquele  
Que não morou nunca em seus próprios abismos  
Nem andou em promiscuidades com os seus fantasmas  
Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto  
às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.*

Manoel de Barros

*Para Carlos Eugenio e Tania Canarim*

**Demasiado Sensual:  
a dança como prática coreo-política-afetiva**

**Claudia Fernandes Canarim**

**RESUMO**

A presente dissertação é uma elaboração conceitual desenvolvida a partir da concepção do projeto artístico *Demasiado Sensual*. Enquanto corpo teórico, foram estabelecidos diálogos poéticos, filosóficos, performativos e carnavalescos entre autores cujos temas de investigação e criação se afinam com as áreas de interesse deste projeto, a fim de consubstanciar em teoria o que me interessa no fazer, na minha prática. A partir da proposta dos paradigmas do tempo de coexistir na contemporaneidade e da alegria em devir carnaval, acrescento camadas de perceptos e afectos às questões coreo-políticas atuais da dança contemporânea. Esta que produz torção em nossos pensamentos e expansão da nossa vontade de agir ao devir pura multiplicidade. É neste contexto de pesquisa que construo argumentos para a compreensão da dança como prática coreo-política-afetiva.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval; *Dances Studies*; Filosofia; Performance.

**ABSTRACT**

This dissertation is a conceptual elaboration developed from the conception of the artistic project *Demasiado Sensual*. As theoretical body, poetic, philosophical, performative and carnival dialogues were established between authors whose research and creation themes comport with areas of interest in this project in order to substantiate in theory what interests me to do in my practice. From the proposal of the paradigms of the time of coexisting on the contemporaneity and of joy in becoming carnival, I add layers of percepts and affects to the current choreo-political issues of contemporary dance. This dance, which produces twist in our thoughts and expansion of our will to act when becoming pure multiplicity. It is in this context of research that I raise arguments for the understanding of dance as choreo-political-affective practice.

KEYWORDS: Carnaval; *Dances Studies*; Philosophy; Performance.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	01
Capítulo I: TEMPO DE COEXISTIR: O CORPO HÍBRIDO.....	05
I) 1. Acerca do Plano de Imanência .....	06
I) 2. Acerca do Hibridismo .....	09
I) 3. Acerca das Novas Mídias .....	16
I) 4. Acerca de Sermos Ciborgues .....	20
I) 5. Acerca das Performances Digitais .....	23
I) 6. Acerca das Nuvens .....	28
Capítulo II: TRANSGRESSÃO COMO MÉTODO: O CORPO DO CARNAVAL .....	29
II) 1. Mas é carnaval! .....	32
II) 2. Lute pelo direito de festejar! .....	37
II) 3. O maior show da Terra.....	41
II) 4. Um baile a céu aberto.....	44
II) 5. Foi no carnaval que passou .....	48
II) 6. Mais de mil palhaços no salão.....	54
Capítulo III: DANÇA COMO PRÁTICA: O CORPO MULTIPLICITÁRIO.....	61
III) 1. A dança é o que impede o movimento de morrer de clichê.....	66
III) 2. Mas penso que seja um desobjeto artístico .....	73
III) 3. Sobre <i>bragas</i> & bananas .....	78
III) 3.1. Circunscrevendo a Cultura do Estupro e o Feminicídio .....	80
III) 3.2. Criando a partir do Corpo Colonial .....	85
III) 3.3. PUTA MADRE .....	88
III) 3.4. <i>Yes, nós temos bananas!</i> .....	93
III) 4. <i>Multiplicité</i> .....	96
Considerações Finais: O PARADIGMA DA ALEGRIA .....	101
Referências Bibliográficas .....	107

Referências Videográficas .....	122
---------------------------------	-----

ANEXOS.....	i
-------------	---

Anexo 1: Marcha-rancho e Paródia sobre a Crise Hídrica.....	i
---	---

Anexo 2: Marchas-rancho e Paródias do Movimento Ocupa Carnaval.....	ii
---	----

## INTRODUÇÃO

*Demasiado Sensual: a dança como prática coreo-política-afetiva* é uma elaboração conceitual desenvolvida a partir da concepção de um projeto artístico pessoal cujo título é apenas *Demasiado Sensual*. Aqui, enquanto corpo teórico em um formato de dissertação para fins de conclusão do mestrado em Artes Cênicas, houve um desenvolvimento teórico no qual foram estabelecidos diálogos poéticos, filosóficos, performativos e carnavalescos entre autores cujos temas de investigação e criação se afinam com as áreas de interesse do meu projeto artístico, e que consubstanciam em teoria o que me interessa no fazer, na minha prática. Portanto, torna-se fundamental introduzir também este projeto a fim de contextualizar o referencial teórico e autores utilizados na presente dissertação, fruto desta pesquisa.

*Demasiado Sensual*, enquanto projeto artístico, surgiu embrionário no ano de 2013 a partir do encontro entre artistas cênicos e videomakers, cujos percursos profissionais, interesses pessoais e respectivas nacionalidades, de origem latino-americana, definiram em si sua unidade naquela época. O principal objetivo era estabelecer parcerias para o desenvolvimento de suas ideias a partir de um labor coletivo com intuito de materializar em uma arte híbrida, tais como a performance e o videodança, a proposta do novo paradigma estético-político de Gilles Deleuze e Felix Guattari com ênfase no paradigma da alegria de Baruch de Spinoza. Assim, tais parcerias contribuiriam para a cena contemporânea das artes do movimento através de elementos distintos porém constituintes da cultura latino-americana, à base de bom-humor e sensualidade.

Permeado pela pesquisa de movimento em respeito aos recentes conhecimentos científicos da saúde do corpo humano, que se remetem aos movimentos e gestuais das danças de origem afro-brasileiras, como o samba e a capoeira, pela tridimensionalidade imanente em sua execução. Mas, sobretudo, permeado pelo humor e sensualidade característicos da cultura latina, na qual o duplo sentido – inúmeras vezes de conotação sexual –, imanente ao imaginário criativo daqueles artistas estabelecendo a leveza em seu fazer, e que se reflete em suas utopias para a elaboração e instauração da permanência de um paradigma da alegria nas artes cênico-profissionais. *Demasiado Sensual*, pretende, portanto, estabelecer o prazer e a alegria como princípio e fim de seu fazer artístico.



Os principais objetivos deste projeto são potencializar o prazer e a alegria como princípio e fim de um fazer artístico, e estabelecer parcerias para o desenvolvimento de tais ideias a partir de um labor coletivo com intuito de materializar em uma arte híbrida, tais como a performance e o videodança, a proposta de um paradigma estético-político-alegre para a cena contemporânea das artes do movimento, através de elementos à base de bom-humor e sensualidade, ambos fortes constituintes da cultura latino-americana.

Além disso, a influência das artes populares traz consigo princípios inerentes à cultura de origem deste projeto, neste caso a latina, na qual o sentido do movimento e da dramaturgia nunca estará desassociado do sentido da vida de seus criadores. Concepção, elaboração, produção e execução de sua arte permanecem entremeadas ao contexto de seu cotidiano, onde o acontecimento festivo do carnaval – quando um coletivo humano se integra à alegria dos encontros inesperados entre os mais variados tipos de pessoas que inúmeras vezes sequer se conheciam anteriormente àquele momento –, compõe com o discurso da brincadeira (*broma*) de duplo sentido, dos jogos de palavras nas línguas latino-americanas, e estabelecem referências originais e principais pontos de partida para os processos investigativos, de pesquisa e de criação deste projeto.

A partir do ano de 2014, no âmbito do curso de mestrado em Artes Cênicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, *Demasiado Sensual* se atualizou, ganhou um corpo teórico e se tornou o próprio objeto de estudo da presente dissertação. Através de ampla revisão bibliográfica de temas afins, sobretudo em *Performance Art* e *Dances Studies*, a concepção do projeto se ampliou e ganhou um subtítulo propositivo, no qual compreende a dança como prática coreo-política-afetiva.

Com o intuito de não perder uma relação direta com a prática corporal e experimentação criativa durante o período de elaboração e desenvolvimento desta dissertação, eu estabeleci parceria com o Programa de Estudo, Pesquisa e Criação Coreográfica (PEPCC)<sup>1</sup> coordenado pelo Fórum Dança de Lisboa. Como o PEPCC propõe uma formação avançada e intensiva em dança contemporânea em diálogo com a criação, incentivando o treino, a reflexão, a experimentação e a apresentação, dirigindo-se a todos os que procuram uma via profissional na dança, na performance e que desejam investir em um processo de pesquisa artística, isso fez com que fosse

---

<sup>1</sup> [http://www.forumdanca.pt/danca/pepcc\\_2015.html](http://www.forumdanca.pt/danca/pepcc_2015.html)

elencado por mim para ser o espaço parceiro para a conclusão desta pesquisa teórica de mestrado.

Todo o percurso vivido até aqui dentro do PEPCC, todas as aulas técnicas, o contínuo processo de criação orientado por distintos professores que fizeram parte da grade curricular deste programa e o convívio com os colegas das mais diversas origens e backgrounds artísticos foram fundamentais para as inquietações e encaminhamentos do *Demasiado Sensual* enquanto projeto (minha prática) e dissertação (minha teoria).

Assim, pretendi aqui afinar minhas concepções artísticas às minhas ideias, e me arrisquei na elaboração do corpo teórico de um projeto ainda em pleno desenvolvimento, em pura experimentação, logo, ainda à procura também de um método de criação. Pois, como observa o filósofo Bruno Resende em seu artigo *Juro que não resisti* (2009) sabe-se bem que

toda investigação (ou pesquisa), seja no campo da ciência, da filosofia ou da arte, exige um método. É ele que permite a constituição do objeto e assegura a formulação das questões pertinentes de modo a orientar o processo criador. Pode ser um conjunto coerente de regras e princípios ou fruto da intuição – e não é a toa que Bergson fez da intuição o método e este é filosófico por excelência. (RESENDE, 2009: p.24)

Portanto, a presente dissertação *Demasiado Sensual: a dança como prática coreo-política-afetiva* foi estruturada com o intuito de organizar o meu pensamento em consonância com a minha prática. Construída como um tear teórico, teci fios de conceitos, alinhavando minhas ideias em parceria com alguns autores da filosofia, da sociologia, dos estudos da dança e da performance, da cultura popular brasileira e da poesia. Alguns me acompanharam desde o primeiro capítulo.

Como se tratava de construir um corpo teórico para as minhas inquietações práticas, direcionei três principais eixos corporais que desenharam cineticamente os conteúdos de cada capítulo. E assim, no primeiro capítulo, *Tempo de Coexistir: o Corpo Híbrido*, conceitos que tratam do tema do processo de hibridação característico das artes contemporâneas foram colocados a partir de uma postulação: a proposição do tempo de coexistir como um paradigma para compreendermos a contemporaneidade. Sob este prisma, as relações das artes com as novas mídias e as performances digitais foram

abordadas, e o funcionamento do plano de imanência como plano de composição contemporânea foi apresentado. O uso do termo ‘acerca de’ antes de cada subtítulo foi preciso, justamente por se tratarem apenas de despretensiosas aproximações, pois acredito que tais temas demandam investigações futuras muito maiores.

No segundo capítulo, *Transgressão como Método: o Corpo do Carnaval*, o próprio carnaval como fenômeno constituinte e disruptivo de uma cultura foi abordado em diferentes perspectivas teóricas que se complementaram. Propor a transgressão como método de pensamento e ação a partir de um corpo carnavalesco e grotesco vai de encontro com outra proposta política: o paradigma da alegria como um projeto libertário dos processos humanos de subjetivação, com reflexos diretos nos processos criativos. Esta escolha estética partiu principalmente da minha experiência de carnaval de rua na cidade onde nasci, Rio de Janeiro, Brasil, o qual foi abordado em sua vertente política de re-ocupação do espaço público pelo povo.

No terceiro e último capítulo *Dança como prática: o Corpo Multiplicitário*, a dança foi protagonista e dialogou com autores que reiteram sua potência transformadora, desde o corpo individual sensível ao corpo social e do conhecimento. A compreensão de que o corpo humano é constituído em relação, singular e coletivamente, inserido numa cultura com atravessamentos sociais e econômicos, compõe a construção do meu discurso, que acrescenta a camada dos afetos aos questionamentos coreo-políticos da dança contemporânea. O conceito de multiplicidade fecha o capítulo, por observar no corpo do dançarino a capacidade de devir puro na multiplicidade da multiplicidade.

Por fim, nas *Considerações Finais: O Paradigma da Alegria*, dois novos corpos surgem, o Corpo Alegre e o Corpo Potência, como último alinhavo neste tecido vivo de ideias, contextualizando retroativamente as escolhas conceituais desenvolvidas nos capítulos anteriores, e reiterando as propostas do paradigma da coexistência e da camada afetiva no campo coreo-político da dança.

Neste sentido conjuntivo do conceito de multiplicidade é que posso hoje argumentar que o projeto *Demasiado Sensual* é desejo e utopia ativa e sátira e paródia. E micro e também macro política. E paradoxo e também paradigma. E alegria e festa e carnaval! E também é estar na rua e é ser da rua. E portanto é ocupar e fazer algo. E por conseguinte é começar e seguir um fluxo e é continuar. E é devir e ciborg e pós-humano. E também é afeto e coletivo e estar junto. E logo, é coexistir. E também desejo, de coexistir entre uma prática e uma teoria.

## Capítulo I. TEMPO DE COEXISTIR: O CORPO HÍBRIDO

Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o abstrato entre,  
amarre com arame. Ao lado de um primal deixe um termo  
erudito. Aplique na aridez intumescências. Encoste um gago  
ao sublime. E no solene um pênis sujo.

– Manoel de Barros, *O Livro das Ignorâças*, in *Poesia Completa* (2010)

‘Assim pois a questão...’ é o início de *O que é Filosofia?* (2008 [1981]), último livro produzido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, dupla de grandes pensadores do século XX, cujo legado atravessa e influencia grande parte das áreas de interesse do mundo ocidental na atualidade.

Há casos em que a velhice dá, não uma eterna juventude mas, ao contrário, uma soberana liberdade, uma necessidade pura em que se desfruta de um momento de graça entre a vida e a morte, e em que todas as peças da máquina se combinam para enviar ao porvir um traço que atravessasse as eras... (DELEUZE e GUATTARI, 2008: p.09)

Ao se perguntarem ‘mas o que foi isso que eu fiz toda a minha vida?’, Deleuze e Guattari (2008) presenteiam a humanidade com suas potentes ideias acerca do que é afinal Filosofia, a partir e sobretudo da aproximação entre os campos das Ciências e das Artes. ‘A filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos’ (p.10), e ‘o filósofo é o amigo do conceito, ele é conceito em potência’ (p.13) são algumas das respostas objetivas que os autores oferecem aos questionamentos partilhados e sobre os quais irão se debruçar detalhadamente ao longo do livro.

Um exemplo de tais questionamentos seria pensar o ato de criação presente nesses três campos de formas distintas:

Não se pode objetar que a criação se diz antes do sensível e das artes, já que a arte faz existir entidades espirituais, e já que os conceitos filosóficos são também *sensibilia*. Para falar a verdade, as ciências, as artes, as filosofias são igualmente

criadoras, mesmo se compete apenas à filosofia criar conceitos no sentido estrito. [...] A exclusividade da criação de conceitos assegura à filosofia uma função, mas não lhe dá nenhuma proeminência, nenhum privilégio, pois há outras maneiras de pensar e de criar, outros modos de ideação que não têm de passar por conceitos, como o pensamento científico. (DELEUZE e GUATTARI, 2008: p. 13-17)

Em face aos inúmeros pontos de convergência e especificidades que Deleuze e Guattari (2008) apontam no encontro entre as Filosofias, as Artes e as Ciências, destaco a imagem e funcionamento do Plano de Imanência como proposta para se pensar a contemporaneidade. Mais precisamente, neste primeiro capítulo, a partir do conceito de hibridismo e com um recorte no campo das artes, proponho pensar as performances digitais e as novas mídias.

## **I) 1. ACERCA DO PLANO DE IMANÊNCIA**

Para Deleuze e Guattari (2008), enquanto construtivismo, a filosofia apresenta dois aspectos complementares que divergem por natureza: criar conceitos e traçar um plano. Embora correlativos, ‘o plano de imanência não é um conceito’. Enquanto os conceitos filosóficos são totalidades fragmentárias com bordas não coincidentes, o plano é um uno-todo ilimitado sempre aberto – ‘uma mesa, um platô, uma taça’. ‘Planômeno’ – trata-se do plano de imanência dos conceitos, um plano de consistência (p.51).

Enquanto os conceitos são arquipélagos ou ossatura, superfícies ou volumes absolutos disformes, agenciamentos concretos (como configurações de uma máquina) ou acontecimentos, o plano é respiração, absoluto informe sempre fractal, a máquina abstrata (cujo agenciamento é uma peça), o horizonte dos acontecimentos.

O que torna o plano imanente ao conceito é justamente a complementaridade entre ambos, na qual ‘o próprio plano é o meio indivisível em que os conceitos se distribuem sem romper-lhe a integridade, a continuidade’. Outro aspecto relevante desta relação é o fato do plano envolver ‘movimentos infinitos, que o percorrem e retornam’, enquanto os conceitos se apresentam como ‘velocidades infinitas de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes’ (p.52).

Assim, a respeito das especificidades e conexões entre conceitos e plano, Deleuze e Guattari (2008) concluem que ‘o plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem do que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento...’. Definem então que a imagem do pensamento reterá apenas o que este pode reivindicar de direito, ou seja, o movimento infinito ou do infinito – o constituidor da imagem do pensamento em si. Por sua vez, o movimento infinito define-se por uma ida e volta, ‘porque ele não vai na direção de uma destinação sem já retornar sobre si’(p.53).

O movimento infinito é duplo, e não há senão uma dobra de um a outro. É neste sentido que se diz que pensar e ser são uma só e mesma coisa. Ou antes, o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser. [...] É por isso que há sempre muitos movimentos infinitos presos uns nos outros, dobrados uns nos outros, na medida em que o retorno de um relança um outro instantaneamente, de tal maneira que o plano de imanência não para de se tecer, gigantesco tear. Voltar-se para não implica somente se desviar, mas enfrentar, voltar-se, retornar, perder-se, apagar-se. [...] Há planos de imanência variados, distintos, que se sucedem ou rivalizam na história, precisamente segundo os movimentos infinitos retidos, selecionados. (DELEUZE e GUATTARI, 2008: p.54-55)

Tendo em vista a variedade de planos existentes na história, Deleuze e Guattari (2008) destacam o fato do plano de imanência ser ‘folhado’. Segundo os autores, supõe-se essa multiplicidade de planos como consequência deste tomar do caos determinações – ‘com as quais faz seus movimentos infinitos ou seus traços diafragmáticos’ – entretanto, sem ser capaz de abraçar todo o caos, ao menos sem recair nele. Assim, cada plano operaria uma seleção particular ‘do que cabe de direito’ àquele pensamento (p.68).

Além disso, o plano também deve ser ‘esburacado’, ‘deixando passar essas névoas que o envolvem’ (p.69). Névoas referidas pelos autores como questionamentos feitos a respeito dos deslizamentos entre planos que os grandes filósofos fazem – ao criarem os seus próprios planos e novas formas de pensar, que por sua vez se

superpõem a demais planos e que podem, inclusive, ir e vir no plano de outros pensadores ao longo da história da Filosofia.

Deleuze e Guattari (2008) justificam o fenômeno por dois aspectos: pois o ‘pensamento não pode impedir-se de interpretar a imanência como imanente a algo’ e porque ‘cada plano de imanência, ao que parece, não pode pretender ser único, o plano, senão reconstituindo o caos que devia conjurar.’ Comparam a história da filosofia à arte do retrato. Ao mesmo tempo, não se trata de repetir o que algum filósofo já disse, de ‘fazer parecido’, mas sim de ‘produzir semelhança’, ao desnudar o plano de imanência instaurado e os novos conceitos criados anteriormente. ‘São retratos mentais noéticos, maquínicos’ (p.74). Assim,

Num longo período, filósofos podem criar conceitos novos, permanecendo no mesmo plano e supondo a mesma imagem que um filósofo precedente, que eles reivindicarão como mestre: Platão e os neo-platônicos, Kant e os neo-kantianos (ou mesmo a maneira como Kant ele mesmo reativa certos segmentos do platonismo). Em todo caso, não será, todavia, sem prolongar o plano primitivo, afetando-o com novas curvaturas [...] Os conceitos que vêm povoar um mesmo plano, mesmo em datas muito diferentes e sob acomodações especiais, serão chamados conceitos do mesmo grupo; não serão assim chamados aqueles que remetem a planos diferentes. (DELEUZE e GUATTARI, 2008: p.76-77)

Com o intuito de avançar nas questões suscitadas ao longo de suas digressões acerca do plano de imanência, os autores propõem, por fim, ‘considerar o tempo da filosofia em detrimento da história da filosofia.’ Um ‘tempo estratigráfico, onde o antes e o depois não indicam mais que uma ordem de superposições’ (p.77).

Definem, assim, o tempo filosófico como um ‘grandioso tempo de coexistência’, sem excluir nem o precedente nem o posterior, superpondo-se numa ‘ordem estratificada’. Um ‘devir infinito’ da filosofia que atravessa, porém sem se confundir com a sua própria história. Por conseguinte, definem também a própria filosofia como ‘devir, não história’. Para Deleuze e Guattari (2008) filosofia ‘é coexistência de planos, não sucessão de sistemas’ (p.78).

É a partir desta definição de filosofia elaborada por Deleuze e Guattari (2008) que se propõe destacar alguns aspectos imanentes ao conceito de hibridismo na contemporaneidade sob o paradigma do ‘tempo de coexistência’.

## **I) 2. ACERCA DO HIBRIDISMO**

Cláudia Madeira, em seu livro *Híbrido: do mito ao paradigma invasor?* (2010), parte da etimologia da palavra “híbrido” para definir este termo que, de acordo com a autora, é a única palavra que ‘parece servir para dar algum referente à experiência’ quando se tenta ‘nomear alguns objetos, práticas e processos’ na contemporaneidade (p.01).

*Hybris* – o termo grego – remete para uma trama de ligações cujo denominador comum é a mistura de coisas de ordens distintas, da qual resulta algo excessivo (ou, no seu inverso, algo em falta). Nessa trama, destaca-se a ligação com o termo ‘monstro’, presente desde a mitologia grega até a ciência moderna, passando pela geografia, história e religião. Nessa sua origem genealógica comum, destacam-se uma série de seres fabulosos, verdadeiros compostos de uma natureza mista, como os grifos, os centauros [...]. Esta relação faz refletir, como num espelho, os seus elementos comuns de irregularidade e de estranheza: qualquer um deles representa o resultado da mistura de coisas/objetos/práticas de ordem diferente; qualquer um deles não se integra em categorias como ‘puro’, ‘fixo’ ou ‘classificável’, senão nas suas categorias híbridas e/ou monstruosas. Assim, se na etimologia originária de híbrido está a palavra grega *hybris* (nome que também foi atribuído à deusa que representa o exagero e a insolência), da etimologia de monstro retira-se o sentido de *monstrum*, que vai invocar um ‘efeito de exibição’, de mostrar, que emerge da relação com o fenómeno excepcional; e *monestrum*, que significa ‘advertir, prevenir, anunciar’. (MADEIRA, 2010: p.02)



Além disso, Madeira (2010) também observa que a teratologia fabulosa – a ciência da origem dos monstros – não se encerrou na mitologia. Pois, constata-se que até o século XVI, por exemplo, através do relato de diversos viajantes que alcançaram terras muito distantes das suas de origem que, ‘desde os gregos até Marco Polo, acreditou-se na existência de raças fabulosas’ em um mundo caracterizado por ‘desconhecimento e indefinição’, um mundo habitado por monstros (p.12).

Por conseguinte, foram inúmeros os curiosos e investigadores que, desde os campos da filosofia, história e teologia, se debruçaram sobre tudo o que era da natureza do monstruoso, ou seja, do diferente, da alteridade. E ao realizar-se uma aproximação do tema, tal qual afirma Madeira (2010), descobrir-se-á que as histórias do monstro e do híbrido se misturam. Portanto, a teratologia fabulosa poderia ser considerada a primeira etapa da história das ciências da vida.

De acordo com Madeira (2010), Aristóteles (384a.C.-322a.C.) foi um dos pioneiros a teorizar sobre o monstro. Em seu tratado *Da Geração dos Animais* (330-322 a.C.), sob um enfoque etimológico, o filósofo o definiu como o que ‘não tem aparência humana, mas somente animal’, ou ‘o que não se assemelha aos seus pais’ (ARISTÓTELES *apud* MADEIRA, 2010: p.12). A autora ainda destaca que tal definição chega a incluir as mulheres, ‘apesar de não as considerar o pior’ dentre todos os tipos de monstros, pois nela ‘encontra qualidades’ – como ‘a reprodução da espécie’ – que os restantes dos monstros não tinham (p.12).

Já outro filósofo, Plínio, o Velho (23d.C.-79d.C.), em sua *História Natural* (77-79d.C), a partir das descrições de geógrafos de Alexandre, o Grande – primeiro imperador europeu ‘expansionista’ para terras orientais –, sobre diversas espécies de ‘seres fabulosos’ encontrados nestas terras distantes (em relação a Europa), estabeleceu uma conexão estreita entre monstro e viagem, tendo em vista que a ‘experiência da viagem’ naquela época era ‘entendida como um teste, como procura de superação do conhecimento que o homem tinha de si e do mundo’ (p.12). ‘A viagem era vivida como “supra-realidade” ou “realidade trans-humana”’ (KAPLER, 1994 *apud* MADEIRA, 2010:p 12). Para Madeira (2010),

há na viagem o sentido da inevitabilidade, da experiência do que se recebe do bom e do mau. Aí o inesperado é esperado [...]. Mas o clímax de uma experiência de viagem é o encontro com o estranho, o diferente, sendo o monstro a pedra de toque da

autenticidade de uma experiência de viagem. Como diz Kapler “quem não viu monstros, não viajou!” (MADEIRA, 2010: p.12-13)

Sob outra perspectiva, de acordo com Madeira (2010), foi no século VI d.C. que o filósofo Santo Agostinho (354d.C.-430d.C.), incrédulo a respeito desses seres fabulosos tão vivos nos relatos dos viajantes, desenhou uma explicação teológica que lhes concedera um ‘estatuto vizinho das *mirabilia*, possibilitando-lhes assim a integração no conceito cristão do mundo’ (GIL, 1994 *apud* MADEIRA, 2010, p. 13). Fato que transpôs os monstros do mundo discursivo para um mundo imagético, no qual diferentes ‘representações desse imaginário grotesco’ se inscreveram nos ‘espaços-limites das coisas do sagrado’, tais como na arquitetura das catedrais, especialmente das góticas. Para a autora, esse movimento traduzira uma necessidade do sagrado pelo ‘profano grotesco’ para realizar uma distinção entre ‘o bem e o mal’, e ainda, para garantir ‘a solidez arquitetônica do mundo real’ (GIL, 1994 *apud* MADEIRA, 2010: p. 13).

Agora, retomando Plínio, o Velho, uma das suas primeiras significações para híbrido fora proposta quando se referia ‘aos migrantes que chegavam a Roma na sua época’. De acordo com Madeira (2010), ‘a esse processo antigo de cruzamento entre culturas e povos, é atribuída por Laplatine e Nouss, a denominação de mestiçagem’ (p.35). Como o hibridismo e a mestiçagem têm sido expressões recorrentes no dicionário contemporâneo das ciências sociais, a autora destaca que para Laplatine e Nouss (1997),

o Mediterrâneo, por exemplo, é visto como o primeiro entreposto do mundo mestiço: como crisol cultural que haveria de dar origem à Europa resultante de múltiplas migrações milenares, sob as formas de invasões, conquistas, confrontos, perseguições, massacres, pilhagens, degredos, mas também de trocas, comparações e diferentes tipos de transformações. (MADEIRA, 2010: p.35)

Para Madeira (2010), existe uma clara ‘coexistência de expressões – híbrido e mestiço –, para tratar o mesmo processo de mistura entre populações, culturas, línguas’

e este fato levanta um pertinente questionamento a respeito de qual seria a terminologia mais justa para se definir o fenômeno dos cruzamentos (p.36). Em suma, segundo a autora, avançou-se na hipótese do termo híbrido ser ‘mais operacional que mestiçagem’, por retirar-se dele

em especial a vertente do hibridismo intencional, que aponta diretamente para um processo, uma ação consciente, mesmo artificial, de produção de misturas, onde a tecnologia tem ganho importância crucial. Já “mestiçagem” continuaria a aplicar-se no nível de um hibridismo orgânico, isto é, num nível embrionário e estrutural de processo. (MADEIRA, 2010: p. 38)

Entretanto, levando-se em conta contextos de processos históricos de colonização, sobretudo da parte que fora colonizada, mestiçagem ganhou conotação pejorativa e racista, e, quando adotado, deve ser feito com o devido cuidado de circunscrevê-lo em seu tempo-espaço sócio-político-econômico.

A título de exemplo, o filósofo brasileiro Emanuel Tadei, em seu artigo *A mestiçagem enquanto um dispositivo de poder e a constituição de nossa identidade nacional* (2002), aborda a mestiçagem ‘não como um fenômeno natural’, mas ‘como um dispositivo de poder’, descrevendo e analisando o desenvolvimento histórico deste dispositivo claramente foucaultiano, forte constituinte dos processos de subjetivação brasileiro (p.02). Através dele, saberes foram construídos, desde o início da relação colonial entre Brasil-Portugal, passando a incluir o período imigratório imperial, com o intuito de controle da grande massa que era a população escravizada, sobretudo a africana.

O discurso de aparente valorização e até mesmo exaltação dos mestiços como ‘os mais aptos a viver nos trópicos’ – vide, potencial força de trabalho e algures intermediário cristianizado ‘entre o bem e o mal’ – escondia os verdadeiros interesses das classes dominantes sob aqueles corpos, sobretudo seu medo de revoluções e revoltas contra o colonizador. Criou-se assim, de forma bem-sucedida – pois repercutiu até os dias de hoje como uma qualidade imanente ao ‘ser brasileiro’, por convergência ‘pacífica’ da mistura originária entre três raças, a saber: a indígena continental, a

africana escravizada e a européia colonizadora<sup>2</sup> – a ideologia de uma ‘democracia racial’ no Brasil, na qual os sujeitos frutos daqueles cruzamentos são seres cordiais, dóceis e submissos, instituindo-se aqui o racismo velado, negado.

Tal identidade mítica do ‘mestiço’ fora internalizada a partir do século XX com a epistemologização dos saberes sobre ‘a mestiçagem’. Ela ‘perdeu seu estatuto científico e ganhou o senso comum’ (SCHWARCZ, 1998 *apud* TADEI, 2002: p.08). E se nos primórdios era problematizada, pois não era de fato desejada pelos governantes e distintos intelectuais, ao contrário, havia uma resistência à mistura racial, pois o desejo era de ‘branquear’ a população para se criar melhor impressão de ‘civilidade’ aos viajantes europeus. Hoje, vê-se estudiosos, como o francês Michel Serres (1999) acreditando que ‘esse grande caldeirão de raças que é o Brasil’ seria ‘o modelo das soluções requeridas hoje pelas guerras mundiais’<sup>3</sup> (SERRES, 1999 *apud* TADEI, 2002: p.12).

Também por isso que há de se estar de acordo com Madeira (2010) ao concluir que o híbrido é ‘a palavra mais dúctil para nomear todo o tipo de misturas’, principalmente no que se refere ‘a introdução das tecnologias avançadas e dos processos sociais modernos e pós-modernos’ – sendo nas ‘fronteiras’ entre países e cidades onde as especificidades do processo de hibridação emergem. Portanto, e novamente, o hibridismo pressupõe a mobilidade, a viagem (p.37).

---

<sup>2</sup> O mais importante crítico literário brasileiro ainda vivo, Antonio Candido de Melo e Sousa (1918-) tendo como critério reunir no conjunto de seus conteúdos tópicos que julga fundamentais para se conhecer o país, a saber: ‘os europeus que fundaram o Brasil; os povos que encontraram aqui; os escravos importados sobre os quais recaiu o peso maior do trabalho; o tipo de sociedade que se organizou nos séculos de formação; a natureza da independência que nos separou da metrópole; o funcionamento do regime estabelecido pela independência; o isolamento de muitas populações, geralmente mestiças; o funcionamento da oligarquia republicana; a natureza da burguesia que domina o país’. Candido (2013) sugere as seguintes leituras, das quais destaco as que abordam historicamente aspectos sobre o nosso hibridismo cultural: *O Povo Brasileiro* (1995) de Darcy Ribeiro; *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda; *História dos Índios no Brasil* (1992) organizado por Manuela Carneiro; *O Abolicionismo* (1883) de Joaquim Nabuco; *Ser Escravo no Brasil* (1982) de Kátia de Queirós Mattoso; *A Escravidão Africana no Brasil* (1949) de Maurício Goulart; *A Integração dos Negros na Sociedade de Classes* (1964) de Florestan Fernandes; *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre; *América Latina, Males de Origem* (1905) de Manuel Bonfim; dentre outros.

<sup>3</sup> O fato destacado por Tadei de que Serres ter morado por um ano na cidade de São Paulo em 1973 (período ditatorial, inclusive) faria dele alguém familiarizado com o Brasil não procede, e sua declaração só demonstra como este estudioso não está de fato a par da nossa história e da nossa dinâmica social. Além de não saber que todas as nossas ‘guerras civis’ foram batizadas pelos historiadores como ‘revoltas’, Serres também ignora completamente os números alarmantes anuais de assassinatos por racismo, por vezes superiores a números de países que estão há décadas em guerra civil, como por exemplo: os genocídios da população indígena, da população jovem negra, dos homossexuais e o feminicídio (genocídio das mulheres). Esta organização é apenas um exemplo das que registram e analisam tais dados: <http://www.mapadaviolencia.org.br/>

Além disso, o híbrido tem como imanente o heterogêneo – uma diversidade de elementos constituintes que, ‘desde a sua origem’, já são ‘resultantes da fusão de outras origens’, num encadeamento contínuo ‘cuja gênese é, muitas vezes, difícil de precisar’ (p.40). ‘Para a biologia, o nascimento é heterogênese, para o mito ou religião, a criação é heterogênese’. Ou seja, na origem ‘o uno vem do plural, seja através da fusão do óvulo e do espermatozóide, seja através da fusão do sopro divino com a matéria terrestre’ (NOUSS, 2001 *apud* MADEIRA, 2010: p.41).

Sob esta nova perspectiva, o que era da ordem do híbrido ultrapassa a imagem negativa e anti-natural, onde o ‘inverso da vida não era a morte, mas o monstruoso’, (PAPADOGEORGI, 1995 *apud* MADEIRA, 2010: p.41). Ao assumir o positivo como representação, torna-se ‘sinônimo de vida, por essencialmente ser a base da reprodução’ (p.41). Foi justamente Gregor Mendel (1822-1884), um dos precursores dos estudos genéticos, quem colaborou para a mudança de estatuto do híbrido enquanto ‘expressão do heterogêneo’. Ao estudar híbridos vegetais para ‘analisar a transmissão de certos caracteres’, Mendel fez com que o híbrido deixasse de ‘ser considerado um organismo-global para ser considerado um organismo-mosaico, com caracteres individualizáveis, que podem separar-se e recombinar-se’ (p.42). A autora destaca tal fato, pois foi

Esta imagem do “organismo-mosaico” [que] permitiu a progressiva desconstrução do híbrido, que foi deixando de ser encarado como algo excepcional e passou a ser visto como natural na evolução, reconhecendo-se a existência de diferentes tipos de híbridos. [...] Esta evidência levou a que a genética viesse mesmo enunciar que através da reprodução e do material genético “todos os indivíduos são híbridos”. [E] o processo de hibridização passa [...] a ser visto como função importante no incremento da variedade genética [...] entre uma espécie, necessária para a ocorrência da evolução. (MADEIRA, 2010: p 43)

Por conseguinte, Madeira (2010) afirma que as evoluções científicas, sobretudo os avanços da genética demonstraram que o monstro ‘responde as mesmas leis dos seres não monstruosos’, sendo este um fato importante para o processo de ‘integração do anômalo’, e, por conseguinte, do híbrido, através de uma naturalização, até mesmo

banalização. Se todos os organismos vivos são híbridos, tudo aquilo o que é da ordem do monstruoso – justamente por ser também de natureza híbrida – passa a ser integrado ao mundo orgânico, perdendo seu estatuto originário ‘à margem’. Integrar ou eliminar velhos monstros, proteger os novos ao torná-los ‘menos monstruosos’, foi papel fundamental das ciências (p.23).

Todavia, eles não deixaram de existir em seu caráter mais desviante. ‘Persistem dentro, fora e nos limites da esfera do humano, sendo a sua história um instrumento analítico valioso’ para a compreensão dos atuais fenômenos de hibridização da sociedade contemporânea (p.24). Pois é o grotesco do e no corpo que, ao gerar espanto e riso do outro diante do desvio, da alteridade, não se cansa de repetir ao homem que há um corpo, isto é, que ele existe. Re e afirma sua existência. Desnuda-se simultaneamente a monstruosidade e a humanidade do corpo grotesco, do corpo híbrido, do corpo humano, do nosso corpo (p.28).

Tendo em vista as considerações acima sobre sermos corpos híbridos, voltar-se-á às definições de híbrido. Reportando ao grego, *hybris* significa ‘tudo o que excede a medida, excesso; orgulho, insolência; ardor excessivo, impetuosidade, exaltação; ultraje, insulto, injúria, sevícia; violência, sendo que em sua tradução posterior para o latim, *hybrida*, adquire o significado de ‘bastardo’ (p.10). Aspectos estes que acabaram por se configurar campo fértil para denominar uma série de objetos de cruzamento. Madeira (2010) constata que ‘desde as ciências da vida’ até ‘às ciências sociais, a palavra veio traduzir uma multiplicidade de objetos’ (p.09). Objetos estes

advindos de fenômenos de hibridação mitológicos, religiosos, étnicos, lingüísticos, culturais, artísticos, tecnológicos, etc., têm gerado vários sinônimos do processo de hibridação: monstruosidades (mitológicas); sincretismo ([na] religião [na] lingüística e [nos] estudos culturais, em geral); mestiçagem (história e antropologia); crioulização ([na] antropologia [e] lingüística); fusão, contaminação, *collages*, *samplers*, performance, instalações, ready-made (nas artes); entre outros ainda que indiretos, como periferias e fronteiras (na geografia, [e] na análise de fenômenos culturais); até novas áreas disciplinares (engenharia do ambiente, etc.); gêneros organizacionais (organizações híbridas na gestão, nos

governos); gêneros culinários (a cozinha de fusão); até os *cyborgs* (organismos cibernéticos que fazem a combinação entre humanos ou animais e as tecnologias) e identidades híbridas (estilos de vida). (MADEIRA, 2010: p.09-10)

Por fim, ao mesmo tempo em que há latente no híbrido um ‘futuro categorizável’ – tendo em vista, por exemplo, no campo das artes, que cada novo gênero surge por inversão, deslocamento ou combinação de gêneros anteriores, mutações frutos de erros, de desvios ‘casuais’ de seus traços secundários, também há um ‘devir-híbrido, uma categoria em trânsito, que pode desvanecer-se ou consolidar-se em uma terceira entidade’, quando a soma das partes resultar em um terceiro objeto ( $1+1=3$ ), por vezes da ordem do excesso, do impuro, do monstruoso (p.96-98).

É nessa potência do híbrido em devir que se pretende pensar o paradigma do tempo da coexistência. Considerando o hibridismo um processo imanente ao existir dos seres vivos, logo, do corpo humano e dos seus saberes e fazeres sociais e culturais, propõe-se um plano de coexistência entre as variedades de indivíduos em sua potência original híbrida, sempre singular.

É um coexistir com e na diferença, na variação, no que há de mais inaugural em cada ineditismo de cada devir-híbrido, seja em uma pessoa, em um trabalho artístico, ou em um fenômeno cultural. São as camadas estratificadas dos planos de imanência que urgem como paradigma para o convívio, logo, o coexistir com a alteridade.

O próprio plano de imanência também devém híbrido, porque é território estratificado, folhado que está sempre recebendo novos compósitos que deslizam entre os planos de acordo com as novidades desviantes que emergem. E é deste encontro de compósitos distintos, porém com afinidades, que o plano se compõe como horizonte de acontecimentos em seu movimento infinito que o percorre e o retoma, produzindo semelhança, e nunca repetição sem diferença.

### **I) 3. ACERCA DAS NOVAS MÍDIAS**

Assim como ‘uma camada ou uma folha do plano de imanência estará necessariamente em cima ou por baixo em relação a uma outra’ (DELEUZE e GUATTARI, 2008: p.77), passar-se-á a compreensão das relações estabelecidas no processo de re-mediação também como uma forma de coexistência entre as mídias que

se superpõem em camadas, atravessam os buracos de seus respectivos planos de imanência onde foram concebidos como conceitos tecnológicos.

Assim como ‘as imagens do pensamento não podem surgir em qualquer ordem, já que implicam mudança de orientação que só podem ser situadas diretamente sobre a imagem anterior.’ (p.77), o lançamento de uma nova mídia não negará jamais a precedente, pelo contrário, destacará a coexistência no tempo presente com a mídia anterior a quem ela, a nova mídia, se propõe a atualizar, e até mesmo superar.

E é exatamente assim que Jay Bolter e Richard Grusin iniciam *Remediation: understanding new media* (2000), seu livro sobre re-mediação, ao destacarem a seguinte frase dita pelo personagem de um filme de ficção científica, Lenny Nero em *Strange Days*<sup>4</sup> – ‘Isto não é como TV, apenas melhor’<sup>5</sup>, ao se referir à mídia chamada *wire*, que supostamente transmitiria informações diretamente entre consciências humanas, sem qualquer outro tipo de mediação existente.

Ao mesmo tempo em que o filme apresenta o *wire* como a encarnação do desejo de ir além dos meios de mediação, de acordo com estes autores, *Strange Days* também apresenta ‘um mundo fascinado pelo poder e ubiquidade das mídias tecnológicas’ (p.03), sendo o *wire* concomitantemente a última palavra em tecnologia de mediação, assim como é pressuposto que desapareça da consciência de seu usuário. É justamente a partir deste exemplo que Bolter e Grusin (2000) passam a definir a lógica dupla de funcionamento que, paradoxalmente, caracteriza o conceito proposto de re-mediação – *imediaticidade* (via transparência – deseja não ser percebida, como se não existisse) e *hipermediaticidade* (via opacidade – se afirma pela presença em excesso).

De acordo com os autores, o referido filme capta as formas contraditórias e ambivalentes das quais as novas mídias funcionam em nossa cultura – em um ‘contraditório imperativo por imediaticidade e hipermediaticidade’. Afirmam ainda que a nossa cultura deseja ao mesmo tempo multiplicar as mídias e apagar todos os traços de mediação, e idealmente ‘apagar a mídia no próprio ato de multiplicá-la’(p.05).

Através de inúmeros exemplos detalhadamente analisados ao longo do livro, sob o espectro da dupla lógica da imediaticidade e hipermediaticidade, Bolter e Grusin (2000) definem, em suma, o processo de re-mediação como ‘a representação de um meio em outro’ (p.45).

---

<sup>4</sup> Filme estadunidense de ficção científica, dirigido por Kathryn Bigelow, lançado em 1995 e traduzido para o português brasileiro como ‘Estranhos Prazeres’.

<sup>5</sup> Todas as citações de publicações originalmente estrangeiras são traduções minhas.



Destacam também o fato do processo de re-mediação não ser uma invenção nem exclusividade das mídias digitais, e oferecem outros inúmeros exemplos de onde pode-se identificar isso ao longo da história da arte e da vida no mundo ocidental. Como, por exemplo, o uso concomitante de textos e imagens nos manuscritos medievais, a pintura de Pieter Saenredam (século XVII), ou ainda a fotografia de Edward Weston e um sistema computacional para realidade virtual (ambos no século XX).

Por conseguinte, Bolter e Grusin (2000) afirmam que ambas as mídias, tanto as novas quanto as antigas, invocam esta dupla lógica da *immediacy* e *hypermediacy* ao procurarem refazer-se a si mesmas e a outras. Assim como as duas lógicas não apenas ‘coexistem nas mídias digitais como são mutuamente dependentes, *immediacy* depende da *hypermediacy*’ (p.06).

Não apenas as duas lógicas coexistem como, justamente por isso, as mídias em si coexistem, tendo em vista a mais atual se estabelecer ao visar substituir a anterior, assim como a fala do personagem de *Strange Days*. Uma mídia novata se afirma ao coexistir, ao se definir a partir de algo que já existia e que continua na cena através do enunciado de seu surgimento.

O que é novo sobre as novas mídias vem da forma particular com a qual cada uma atualiza/remodela a mídia antiga e cada mídia antiga se atualiza ao responder aos desafios da nova mídia. [...] As novas mídias digitais oscilam entre imediaticidade e hipermediaticidade, entre transparência e opacidade. Esta oscilação é a chave para a compreensão de como um meio atualiza seus predecessores e outra mídia contemporânea. Embora cada meio prometa reformar seu predecessor oferecendo mais imediaticidade ou autenticidade na experiência, a promessa de reforma inevitavelmente nos leva a nos tornar conscientes do novo meio como um meio. Assim, imediaticidade leva a hipermediaticidade. (BOLTER e GRUSIN, 2000: p.15-17)

O processo de re-mediação nos torna conscientes de que todas as mídias são em um nível um ‘jogo de sinais’. [...] este processo insiste no real, na efetiva presença da mídia em nossa

cultura. Mídia possui a mesma reivindicação de realidade como os artefatos culturais mais tangíveis. [...] Além disso, mídias tecnológicas constituem redes ou híbridos que podem ser expressas em termos físicos, sociais, estéticos e econômicos. Introduzir uma nova mídia [...] significa [...] atualizar (ou reatualizar) esta rede. [...] Novas mídias digitais [...] emergem de cada contexto cultural e atualizam outras mídias, que estão envolvidas no mesmo contexto ou similar. (BOLTER e GRUSIN, 2000: p.17)

Se, assim como os autores afirmam que as novas mídias fazem exatamente como seus predecessores, ou seja, apresentam a si como atualizações e versões aprimoradas de outras mídias, pode-se dizer que a interdependência entre esta dupla lógica é imanente à sua coexistência, porque a nova mídia só é nova ao compor um novo plano que coexiste com um plano de mídias anterior através do qual a nova se afirma – atravessando buracos dos planos de imanência, tal qual acontece com os conceitos filosóficos. Ou ainda, compondo com um plano já existente, no qual a nova mídia cabe em sua novidade e passa a coexistir com o já proposto anteriormente.

Ao surgirem na cultura, as novas mídias são alocadas em respectivos planos de imanência, independente do tempo cronológico de origem, mas relativas ao tempo de coabitação de seus planos criadores de unidade e sentido. É por isso que poder-se-ia verificar como determinadas tecnologias que poderiam ser consideradas obsoletas ainda permanecem em sua lógica e funcionamento, atualizadas por alguma nova mídia que veio a ser seu melhoramento no tempo presente.

A título de exemplo, consoante ao foco principal de Bolter e Grusin (2000) nas tecnologias visuais, tais como gráficos computacionais e o *World Wide Web*, proponho a imagem de um plano de imanência das artes e tecnologias visuais, onde a pintura, a fotografia, o cinema, a televisão, o computador e respectivos avanços em seus desenvolvimentos tecnológicos coexistiriam.

Pensar o tempo das mídias e das performances digitais como ‘tempo de coexistência’ implicaria também na superposição estratificada dos planos de imanência como folhagens entre as linguagens artísticas, onde haveria aproximações por afinidades e sentidos que atravessariam e comporiam planos diferentes ao longo dos tempos, conforme novos meios, mídias e manifestações artísticas surjam e se auto-

regulem, se reorganizem, propondo algo de novo nas relações de coexistência com o que já existia na cena, cotidiana, artística e tecnológica.

#### **I) 4. ACERCA DE SERMOS CIBORGUES**

A utilização onipresente de computadores no cotidiano contemporâneo vem compor uma outra camada, superposta, estratificada, de plano de imanência na presente proposta de pensar o tempo das mídias e das performances digitais como um tempo de coexistência. Em 2000, Bolter e Grusin já afirmavam que a *ubiquitous computing* não seria a última expressão de re-mediação como reforma social e política; reforma no sentido de que a mídia reforma a realidade em si mesma.

A hipermediaticidade da vida transbordada de computadores e novas mídias digitais, conforme descrita em detalhes por Bolter e Grusin (2000), se compõe com as afirmações de Donna Haraway em seu *Manifesto Ciborgue* (2009 [1985])<sup>6</sup>. Para Haraway (2009), o final do século XX foi um tempo mítico onde todos já havíamos nos tornado ‘quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo’ (p.37).

Em entrevista para Hari Kunzru (2009), Haraway discorre sobre alguns pontos fundamentais de seu pensamento que vigorava na época da elaboração do manifesto. Kunzru destaca que para Haraway ‘as realidades da vida moderna implicam uma relação tão íntima entre as pessoas e a tecnologia que não é mais possível dizer onde nós acabamos e onde as máquinas começam’ (p.22).

A respeito dessas fronteiras que se esmaecem entre o mundo humano e da maquinaria *high-tech*, contracenam desde medicamentos que, por exemplo, diabéticos, hipertensos, etc., tomam diariamente até próteses e órgãos artificiais que substituem partes do nosso corpo – ambos recursos para a sobrevivência. Não necessariamente trata-se de uma supressão total do homem pela máquina, mas esta coexistência entre elementos extra-humanos na vida, pele e carne humanas, é que entra em cena quando se desenha o ciborgue.

Segundo Haraway (2009),

Estamos falando, neste caso, de formas inteiramente novas de subjetividade. Estamos falando seriamente sobre mundos em mutação que nunca existiram, antes, neste planeta. E não se trata

---

<sup>6</sup> Texto originalmente publicado pela *Socialist Review* em 1985.

de simplesmente de ideias. Trata-se de uma nova carne.  
(HARAWAY, 2009: p.23)

Kunzru (2009) esclarece ainda que ‘o mundo de Haraway é um mundo de redes entrelaçadas. [...] complexos híbridos de carne e metal que jogam conceitos como natural e artificial para a lata do lixo’. Tendo em vista que os ciborgues são essas redes híbridas que nos incorporam, já que não se limitam a ficarem a nossa volta, Kunzru conclui então que todos nós somos, sim, construções ciborguianas de pessoas e máquinas. Já que inexoravelmente ‘as redes estão dentro de nós’(p.24).

Assim, dentro da perspectiva ciborguiana, os nossos corpos já não seriam tão naturais quanto nos fazem crer, e estaríamos nos mantendo, saudável ou doentiamente, via produtos da grande indústria alimentícia, drogas farmacêuticas e/ou invariavelmente alterados por procedimentos médicos. Estaríamos, portanto, construindo a nós próprios como construímos circuitos integrados ou sistemas políticos. Por conseguinte, ‘se as mulheres (e os homens) não são naturais, mas construídos, tal como um ciborgue, então, dados os instrumentos adequados, todos nós podemos ser reconstruídos’ (p.25).

Ao mesmo tempo em que isto nos liberta, ao jogar por terra pressupostos básicos do legado dicotômico cartesiano, como oposições entre natureza e cultura, *self* e mundo, etc., Haraway (2009) chama atenção para este fato também nos trazer responsabilidades. Pois ‘a tecnologia não é neutra. Estamos dentro daquilo que fazemos e aquilo que fazemos está dentro de nós. Vivemos em um mundo de conexões – e é importante saber quem é feito e desfeito’ (p32).

Menciona também a biopolítica, conceito proposto por Michel Foucault (2002 [1979]), o qual Haraway (2009) contra-ataca afirmando não passar de ‘uma débil premonição da política-ciborgue – uma política que nos permite vislumbrar um campo muito mais aberto. Para Haraway (2009), ‘somos em suma, ciborgues. O ciborgue é a nossa ontologia; ele determina a nossa política’ (p.37).

Ainda na entrevista a Kunzru, Haraway (2009) reafirma a importância de se levar a sério a crença na ideia do ciborgue ao esclarecer que:

Estamos falando de coabitação: entre diferentes ciências e diferentes formas de cultura, entre organismos e máquinas. Penso que as questões que realmente importam (quem vive, quem morre e a que preço) – essas questões políticas – estão

corporificadas na tecnocultura. Elas não podem ser resolvidas de nenhuma outra maneira. (HARAWAY *apud* KUNZRUN, 2009: p. 28)

Assim, em um plano de imanência ciborgue, coabitariam homens e demais organismos vivos com todo o tipo de máquinas e tecnologias e suas respectivas mídias. Ciências da saúde e da computação, indústrias farmacêuticas e alimentícias, ficção e astronomia, os transgênicos, a tecnocultura e inclusive a biopolítica foucaultiana – ainda que rechaçada por Haraway – coexistiriam neste plano, pois o ‘ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção’ define Haraway (2009, p. 36).

Se, de acordo com Haraway (2009) no início de seu manifesto, ‘nas tradições da ciência e da política ocidentais [...] a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras’, pela qual argumenta ‘a favor do prazer da confusão de fronteiras’ concomitantemente a ‘responsabilidade em sua construção’ (p.37), a imagem de um plano de imanência para se pensar o ciborgue como a ontologia do pós-humano é aqui colocada como proposta, com o intuito de criar um campo de possibilidades via tempo de coexistência entre o que transborda pelas fronteiras – viabilizando um novo modo de um convívio já inexoravelmente irremediável a todos nós.

Não mais estruturado pela polaridade do público e do privado, o ciborgue define uma *pólis* tecnológica baseada, em parte, numa revolução das relações sociais do *oikos* – a unidade doméstica. Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser objeto de apropriação ou de incorporação pela outra. Em um mundo de ciborgues, as relações para se construir totalidades a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica, são questionadas. (HARAWAY, 2009: p.39)

E é porque ‘o ciborgue está determinantemente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade’. Porque ele é ‘oposicionista, utópico e nada inocente’ (p.39). Que, trinta e um anos após ter seu próprio manifesto ele se tornou um legado inexorável da humanidade maquínica, para as eras seguintes, ao deixar dois

resíduos culturais importantes, a saber: ‘a descrição do mundo como uma coleção de redes’ e ‘a intuição de que não existe uma distinção tão clara entre pessoas e máquinas’ (p. 126).

Por fim, a respeito do termo pós-humano<sup>7</sup>, Tomaz Tadeu (2009) desenvolve argumentos que justificam a subjetividade humana como uma ‘construção em ruínas’, cuja presença inegável do ciborgue coloca em questão a ontologia do ser humano em uma ‘desavergonhada conjunção entre o humano e a máquina’ (p. 11). De acordo com Tadeu (2009), ‘é a própria singularidade e exclusividade do humano que se dissolve. A heterogeneidade de que é feito o ciborgue [...] invalida a homogeneidade do humano tal como o imaginamos’ (p. 13).

Se existe uma criatura ‘tecno-humana’ que age como se, mas sem a possibilidade de retroagir em nenhuma essencialidade, racionalidade ou interioridade, este ser ‘coloca em xeque a originalidade do humano’ (p.14). É o fim do nosso privilégio, afirma Tadeu (2009).

Mas afinal, o que acontece quando ‘o humano se dissolve como unidade’ (p.14)?

## **I) 5. ACERCA DAS PERFORMANCES DIGITAIS**

O devir ciborgue se naturalizou entre nós. E se existe ainda alguém que não se reconhece como um ciborgue em termos harawaynianos, os artistas contemporâneos certamente não o farão esquecer. Alguns chegam a radicalidade da imagem de um mutante, como é o caso de Stelarc<sup>8</sup> – ao utilizar instrumentos médicos, próteses, robótica, os sistemas de realidade virtual, a internet e a biotecnologia para explorar alternativas, interfaces íntimas e involuntárias com o corpo. Este performer já produziu três filmes do interior do seu corpo. E entre 1976-1988, completou vinte e cinco performances de suspensão corporal com ganchos reais perfurando sua pele.

Ou, a não menos polêmica, ORLAN<sup>9</sup> – ao fazer da cirurgia plástica uma de suas plataformas de atuação como performer. De acordo com a biografia publicada em seu site, ela foi a primeira artista a utilizar a cirurgia como meio artístico. Assim como Stelarc, ORLAN também faz coexistir em um plano de imanência criativo diversos meios e mídias, ao explorar diferentes técnicas como a fotografia, o vídeo, a escultura

---

<sup>7</sup> Termo apresentado como subtítulo e como ideia por Tomaz Tadeu na sua introdução para a publicação traduzida por ele mesmo, para o português no Brasil do *Manifesto Ciborgue* em 2000 (segunda edição 2009).

<sup>8</sup> [http://stelarc.org/\\_swf](http://stelarc.org/_swf)

<sup>9</sup> <http://www.orlan.eu>

(em resina, mármore e inflável), o desenho, a instalação, a performance e a biotecnologia.

Steve Dixon, em seu livro *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation* (2007), é outro autor que também traça um perfil do final do século XX atravessado pelas tecnologias computacionais, as quais desempenharam ‘um papel dinâmico cada vez mais importante no teatro, na dança e na performance’, além de destacar o fato de que ‘novas formas dramáticas e gêneros de performances surgiram em instalações interativas e na internet’ (p.01).

No intuito de discernir o que há de novo nas novas mídias, Dixon (2007) se pergunta como as tecnologias digitais, ‘novas’ e ‘velhas’, se relacionam com a mídia antiga e como elas podem vir a interferir nos paradigmas da performance. Por conseguinte, discrimina uma ‘era pré-digital’ e propõe o termo ‘Performance Digital’, pois, segundo o autor, não há sombra de dúvidas de que a conjunção entre a performance e as novas mídias traz consigo novas ‘experiências, gêneros e ontologias únicas e sem precedentes de performances’. Afirma ainda que ‘certas práticas e sistemas tecnológicos são genuinamente novos, distintos e *avant-garde*’ – e se propõe a identificar e defini-los, como e porquê o são, ao longo de seu livro.

Assim, o termo Performance Digital fora definido amplamente por Dixon (2007) a fim de incluir obras de performance nas quais as tecnologias computacionais desempenhassem um papel fundamental, e não apenas como subsidiária em conteúdos, técnicas ou formas de apresentação. Com isso, o autor abarcou uma série de obras artísticas híbridas e originais de diversos campos artísticos, tais como da dança, do teatro, da performance e da instalação – e na sequência discorre sobre elas.

Dixon (2007) também define as práticas de performances digitais e as estrutura em três seções consoantes com antigos e permanentes fundamentos do teatro, da performance e que também são da dança<sup>10</sup> – o Corpo, o Espaço e o Tempo. Além disso, destaca e demonstra que, tais conceitos fundamentais ‘sofrem alterações significativas em numerosas áreas de práticas performativas a partir do momento em que técnicas e tecnologias computacionais são adotadas’ (p.13).

Um dos principais comentaristas da cultura digital, Lev Manovich, destacado por Dixon (2007), afirma que os maiores artistas da contemporaneidade são cientistas da computação, tal qual as grandes obras de arte são as novas tecnologias em si

---

<sup>10</sup> ‘dança’ fora acréscimo meu.

mesmas. Pois, de acordo com Manovich, a *web* representaria a maior obra de hipertexto já criada, tendo em vista oferecer infinitas possibilidades de combinações. Sob esta perspectiva, ‘a maior obra interativa é a própria interface humano-computador em si mesma’ (MANOVICH *apud* DIXON, 2007: p.05).

Ao mesmo tempo em que os computadores se inseriram definitivamente em todas as esferas da vida durante a década de 1990, Dixon (2007) contrapõe uma observação feita por Patrice Pavis – um renomado acadêmico dos estudos da performance – de que inúmeros artistas inicialmente entusiastas das performances digitais deram as costas à tecnologia e regressaram para as práticas estritamente ‘ao vivo’.

Por fim, Dixon (2007) defende a tese de que o verdadeiro antecessor histórico das performances digitais é um dos movimentos da vanguarda modernista do início do século XX, mais precisamente o futurismo. Para Dixon (2007), ao menos o hiperbólico desejo projetado pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) em seu Manifesto Futurista, publicado no parisiense *Le Figaro*, a 20 de fevereiro de 1909, se tornou realidade no ano 2000.

Estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveremos de olhar para trás, se queremos arrambar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Vivemos já o absoluto, pois criamos a eterna velocidade onipresente. (MARINETTI, 1909)

No campo específico da dança, Dixon (2007) cita dois ícones da história da dança ocidental como exemplos, a saber: os experimentos do mestre estadunidense Merce Cunningham (1919-2009), ao utilizar diversas mídias em suas criações cênicas e ao passar a coreografar para as câmeras, e outro também consagrado coreógrafo estadunidense, radicado na Alemanha, William Forsythe (1949-) e o seu *Improvisation Technologies* (1994) – criação em uma mídia atual no início dos anos 1990, o CD-ROM – o qual fora concebido como uma ferramenta para o ‘ensino e aprendizagem de seu método de improvisação’ (WOLFF, 2013: p.08).

De acordo com Silvia Wolff, em seu artigo *Corpo Tecnológico: Sobre as Relações entre Dança, Tecnologia e Videodança* (2013), este CD-ROM apresentava ‘imagens em movimento com gráficos eletrônicos que permitiriam a compreensão do caminho do



movimento realizado a partir de cada proposta de improvisação’ (p.08). Já especificamente a respeito de Cunningham, Wolff (2013) afirma que,

Merce Cunningham um coreógrafo que faz a transição entre o moderno e o pós-moderno criará um software intitulado *life forms*<sup>11</sup> que servirá para seu trabalho de composição coreográfica através dos corpos digitalizados de seus bailarinos. [...] Junto ao vídeo-artista Charles Atlas, Cunningham explorará a relação entre a dança, a música, o vídeo, as artes plásticas e a tecnologia. Na obra intitulada *Variations V* [1965] os bailarinos dançavam entre antenas com células fotoelétricas, que disparavam sinais para o console dos músicos (John Cage e David Tudor), por onde os sons eram gerados. O espetáculo contava ainda com imagens de Stan Van Der Beek, distorcidas por Nam June Paik. A organização proposta nesta obra, não mais fechada na estrutura da “caixa-preta”, coloca o observador junto ao fenômeno observado em um processo de interação e imersão na obra de dança. Suas inovações trarão novas questões sobre as possibilidades corporais e de organização coreográfica e estética da dança em cena. Este coreógrafo estreitará ainda mais a relação com a música, o vídeo, as artes plásticas e a tecnologia de forma geral. (WOLFF, 2013: p.05-06)

Acrescenta-se ainda os primeiros experimentos de dança para a câmera da cineasta ucraniana radicada nos Estados Unidos, Maya Deren (1917-1961), que remontam aos primórdios das criações do corpo e do movimento para o vídeo, e cuja obra *A Study in Choreography for the Camera*, de 1945, ‘em sua concepção de espaço e tempo, poderia ser descrito como um marco na gênese da videodança’ (ROSINY, 2007: p. 22).

De acordo com Claudia Rosiny, em seu artigo *Videodança* (2007), ‘a videodança é uma linguagem específica que fez parte de um desenvolvimento geral em

---

<sup>11</sup> De acordo com Gerard Thomas (2009), foi nos anos 1980 que Cunningham desenvolveu tal software, batizado de *Life Forms* atualmente conhecido como *Dance Forms*. Com esta tecnologia, incorporada ao seu processo criativo a partir de 1991, o coreógrafo criava movimentos e combinações de passos.

direção a intermedialidade e à mistura de tipos de artes, evidente desde a virada do século XX’ (p.18), coadunando com uma mudança em direção a novos padrões de recepção descritos por Erika Fischer-Lichte a respeito dos teatros de vanguarda destacados por esta autora em seu livro *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics* (2008).

Especificamente no âmbito das danças cênicas, ainda sob a perspectiva de uma história ocidental da dança<sup>12</sup>, um ponto alto na confluência das artes do movimento foram os espetáculos dos Balés Russos produzidos por Sergei Diaghlev. Como Rosiny (2007) constata, ‘não só os cenários e figurinos foram desenhados pela vanguarda artística da época: em *Le Train Blue*, de 1924, bailarinos moviam-se em câmera lenta, mostrando assim uma sofisticada compreensão do uso filmico do tempo’ (p. 19)

E se é verdade que ‘as novas tecnologias não param de tensionar a dança na direção de uma reinvenção’ (CALDAS, 2009: p.28), poderíamos considerar então o próprio campo histórico e estético do videodança criando um plano privilegiado de imanência para as artes do movimento em geral.

Em seu ensaio *Poéticas do Movimento: Interfaces* (2009), Paulo Caldas observa:

‘Dançar o impossível’ foi uma expressão já usada<sup>13</sup> para referir aquilo que a tela autoriza a dança: espaços impossíveis, trânsitos impossíveis entre espaços, a matéria escapa de sua física, o corpo de sua anatomia, o tempo confunde suas dimensões e sentidos. O cinema, desde sempre, produziu efeitos sobre a dança; o vídeo os prolonga e – no instante em que a imagem se torna digital – os extrema. A imagem da dança na tela hoje acolhe dimensões distintas: ela ainda pode ser memória – quando repete e preserva as imagens do mundo (a dimensão historiográfica da videodança não pode ser rejeitada), mas –

---

<sup>12</sup> Originais da região sul do Brasil, temos o caso emblemático da companhia Cena 11, que desde 1994, como eles próprios descrevem em sua biografia virtual, vem atuando no território de produção e pesquisa artística em dança contemporânea, comportamento e tecnologia. A técnica de quedas – literais, concretas e de alto risco – dos corpos dos bailarinos, coreografadas na interface com outras mídias ao vivo em cena, reescrevem a categoria de belo em consonância com as supra habilidades daqueles corpos em movimento. <http://www.cena11.com.br/>

<sup>13</sup> *Dancing the Impossible: Choreography for the Camera* foi o título de um artigo publicado por Lisa Kraus na *Dance Magazine*, em janeiro de 2005.

sobretudo – é produção, como arte, de cada vez mais novas experiências no mundo. (CALDAS, 2009: p.28)

## **I) 6. ACERCA DAS NUVENS**

Parafraseando Miguel de Cervantes (1547-1616), ‘O céu [não] é [mais] o limite’ para as novas experiências artísticas proporcionadas na interface com as novas mídias e tecnologias desenvolvidas com o advento da modernidade e aceleradas no pós-modernismo – como pode-se constatar no caso do videodança, por exemplo. Termos como ‘impossível’ e ‘irreal’ tornaram-se cada vez mais palpáveis, materializáveis e concretizáveis através de uma nova forma de experienciar o real através do mundo virtual.

E o que se propôs no presente capítulo foi justamente pensar o plano de imanência projetado por Deleuze e Guattari (2008 [1980]) na perspectiva das contemporâneas ‘nuvens’ – drives virtuais para armazenamento de dados digitais – as quais parecem corresponder em seu funcionamento com a lógica do ‘tempo de coexistência’ tal qual fora descrito nas páginas anteriores.

O tempo de coexistência como paradigma serviria não apenas como mais uma leitura teórica para compreensão dos fenômenos de transbordamento das fronteiras entre vários universos humanos, mas também para a instauração de uma nova forma de ser e estar na contemporaneidade – em convívio com as diferenças, em si híbridas, no que nelas há de potencialidade criativa e fazedora de novos mundos [im]possíveis.

## Capítulo II. TRANSGRESSÃO COMO MÉTODO: O CORPO DO CARNAVAL

No começo era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a  
criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.  
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona  
para a cor, mas para o som.  
Então se a criança muda a função de um verbo, ele  
delira.  
E pois.  
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer  
nascimentos –  
O verbo tem que pegar delírio.  
– Manoel de Barros, *O Livro das Ignorâncias*, in *Poesia Completa* (2010)

*Transgression* (2003) é respectivamente objeto de estudo e título do livro de Chris Jenks. Para o autor, a abordagem do tema como um ‘tópico intelectual’ permeia uma extensa variedade de ‘contextos empíricos’ a partir dos quais procurou demonstrar sua presença real em nosso meio social. Crime, sexualidade, ritual, carnaval, arte, cultura e loucura são tratados ao longo deste livro que começa se referindo ao atentado às Torres Gêmeas do *World Trade Center*, de 11 de setembro de 2001 (Nova Iorque, EUA), como um ‘cruel pano de fundo’, tendo em vista coincidir com o início da sua escrita.

De acordo com Jenks (2003), no evento que convencionou-se chamar de ‘11 de setembro’ houve uma violação, uma linha foi cruzada, mais ainda, uma fronteira, talvez uma ‘fronteira moral universal’ fora extrapolada. E foi sob este prisma que o autor começou a definir o ato de ‘transgredir’ como ‘ir além das fronteiras ou limites definidos pela ordem ou pela lei ou por convenção’.

Transgressão significa ‘violar ou infringir’. Mais precisamente, é também ‘proclamar e até mesmo louvar a ordem, a lei ou a convenção’, pois transgredir ‘é um ato profundamente reflexivo de negação e afirmação’. É justamente por esta qualidade que Jenks (2003) afirma que a ‘transgressão serviria como um extremo vetor sensível de acesso ao escolpo, direção e compasso de qualquer teoria social’. Assim definida, a

transgressão seria aquela conduta onde se quebram regras ou se excedem fronteiras. É também estar ‘às margens’ e ‘em relação’ com as totalidades presentes no *socius* e reconhecer uma ‘zona de atração’ presente na transgressão (p.02).

Em contrapartida, Jenks (2003) também destaca na contemporaneidade uma dificuldade inicial em se definir um único ‘centro’ que sustentaria claramente os limites os quais a transgressão extravasaria. A esse respeito, o autor define sua visão da sociedade constituída por ‘dobras e filamentos subterrâneos movendo-se de lado a outro’<sup>14</sup>. Entretanto, Jenks (2003) acredita já não haver mais harmonia ou concordância na relação entre tais elementos, mas sim competição, diferença e divergência, e que justamente por isso, hoje ‘nós procuramos outras formas de unidade’ tais como ‘solidariedade, cultura e comunidade para expressar pedaços de concordância e para reafirmar nossa fé na vida coletiva’ (p.04).

Jenks (2003) também observa que a disciplina sofreu uma mudança através de uma série de meta-paradigmas e que ‘tangíveis metáforas do social não eram mais viáveis e nossas palavras de ordem deram lugar à novas geografias de espaço social, muitas, completamente cognitivas’ (p.04). Sobre este aspecto, o autor destaca dois grandes momentos filosóficos e respectivas previsões morais, a saber: o Iluminismo e sua visão da perfeição da espécie humana; e o anúncio de Friedrich Nietzsche (1844-1900) de que “Deus está morto”. Do legado de Nietzsche, Jenks (2003) destaca o fim das certezas, a revisão dos valores vigentes e a libertação do controle ao infinito.

Além disso, Jenks (2003) aponta para o caráter de ‘instabilidade’ instaurado desde que o fenômeno das ‘identidades políticas’ ganharam maior visibilidade e cada vez mais grupos minoritários passaram a clamar pelo direito de existirem em suas diferenças. Relembra que as inúmeras questões levantadas sempre foram a respeito das ‘relações entre o centro da vida social e a periferia, o centro e a margem, identidade e diferença, o normal e o desviante, e as possíveis regras que poderiam conseguir nos vincular a uma coletividade’. Observa também que tais questões sempre permearam zonas liminares dentro da cultura, tais como nas vanguardas, em movimentos políticos radicais (como o Anarquismo) e nos movimentos tradicionais de práticas criativas contra-culturais (como o Surrealismo). Porém, de acordo com o autor, agora elas mudaram das bordas para o centro.

Por fim, Jenks (2003) cita Marshall Berman e seu livro *All that is solid melts*

---

<sup>14</sup> Uma descrição que se aproximaria da proposta rizomática desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (2006 [1980]).

*into air: the experience of modernity* (1985) em sua afirmação de que tudo o que é ‘sólido derrete no ar’, fato através do qual nos tornarmos conscientes de que o ‘centro não pode ser controlado’ (p.05), o que desencadearia uma insegurança incutida em nossas consciências, a respeito das nossas relações com os outros e com os nossos próprios desejos. Além disso, períodos de instabilidade tal qual experienciamos agora tendem a testar a força das autoridades e tradições.

Para Jenks (2003), seria apenas possuindo um forte senso de ‘união’ que conseguiríamos começar a entender e levar em consideração o que está ‘fora’, às margens, ou melhor, o que desvia do consenso. Para ele, uma rebelião contemporânea transborda solidão, assim como na contemporaneidade a possibilidade de se libertar de regras morais se tornou intensamente um projeto privatizado. E então se pergunta: como podemos nos tornar ‘livres de’ ou ‘diferentes à’?

Todavia, se transgressão se refere àquilo que excede às fronteiras ou excede aos limites, a questão humana já seria em si uma constante experiência de existir sob limites, tendo em vista a absoluta finitude da própria vida, ou seja, a morte como um fato inexorável à existência humana. Se o constrangimento se configura também como uma constante em nossas ações ao se considerar o processo de socialização, limites no comportamento sempre serão respostas pessoais aos imperativos morais da nossa sociedade. Em suma, na perspectiva de Jenks (2003), qualquer limite ou conduta traz consigo uma intensa relação com o desejo de transgredir limites (p.07).

E assim, o carnaval e respectiva ideia do ‘mundo do avesso, revirado de cabeça para baixo’ teorizado por Mikhail Bakhtin em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento* (2010), surge no discurso de Jenks (2003) como expressão clara desta ‘antipatia magnética entre a ordem e o excesso’. Com isso, define o comportamento transgressivo como aquele que ‘não nega os limites ou fronteiras, mas pelo contrário, as excede e completa’, pois ‘cada regra, limite, fronteira ou borda carrega consigo sua própria fratura, penetração ou impulso de desobedecer’. Conclui então que ‘a transgressão é um componente da regra’, que não é sinônimo de desordem, pois ao trazer à tona o caos, nos relembra da necessidade da ordem, e reitera que ‘é preciso conhecer a ordem coletiva para reconhecer as bordas a fim de transcendê-las’ (p.07).

Jenks (2003) defende ainda a ideia de que a transgressão se tornou um tópico básico pós-moderno tendo em vista o desejo humano de transcender limites – característico da modernidade – ter sido acelerado na pós-modernidade. Pois, para o

autor, como aponta Nietzsche (1966[1885]), ‘a passagem para a modernidade foi um processo de opressão e compartimentalização do desejo’. E como ‘as pessoas foram restringidas de forma arbitrária’, por conseguinte, ‘a modernidade involuntariamente gerou um desejo desgovernado de expandir, exceder ou ir além das margens da aceitabilidade ou do desempenho normal’ (NIETZSCHE, 1966 *apud* JENKS, 2003: p.08).

## II) 1. MAS É CARNAVAL!

No capítulo *The World Turned Upside Down*, Jenks (2003) trata do tema do carnaval tanto como um fenômeno histórico quanto como o símbolo de transgressão popular mais duradouro do ocidente. Retoma o aspecto etimológico da palavra carnaval, do Latim *carnem lavare* – remover a carne, lavagem do corpo – posteriormente associado ao sentido folclórico do Latim Medieval *carnem vale* – despedir-se da carne, adeus a carne! – ou seja, uma evocação direta para se desprender do corporal e transgredir a ordem vigente.

Originalmente, o carnaval medieval europeu era uma festividade associada ao período da pré-quaresma de origem feudal, a qual carrega consigo profundos simbolismos. Essa radical proximidade da quaresma – de origem judaico-cristã, esse duro período de penitências – garantia uma experiência extrema de oposição entre o excesso/exuberância e a restrição/limite.

Para Jenks (2003), carnaval é um período de transgressão da ordem vigente durante o qual o folião é transportado para um outro lugar. Embora temporário, todas as circunstâncias são alteradas durante o carnaval – ‘status e hierarquias são invertidas em um motim de prazer, excesso, mau comportamento e desordem. O mundo convencional é virado de cabeça para baixo’. Ao mesmo tempo, o simbolismo do carnaval também é riquíssimo e não se restringe apenas a um período de libertação e anarquismo. Os atos do carnaval, através da imitação, da sátira e da paródia, criam um mundo paralelo à ordem dominante em inversões existentes às configurações sócio-culturais daquele momento, por ex: eleição de um novo rei, a típica figura do Rei Momo (p.162).

Jenks (2003) define também um dos aspectos mais importantes do carnaval, a saber: ‘as pessoas não são mais quem são e as ‘máscaras’ se tornam a base para a interação. A identidade transformada é transportada pela máscara e pela fantasia e a revelação do seu verdadeiro eu não é permitida.’ O poeta, compositor e escritor

brasileiro, Chico Buarque de Holanda, em sua marcha-rancho *Noite dos Mascarados* (1967), descreve bem o espírito desta característica do carnaval:

- Quem é você?
  - Adivinha se gosta de mim...  
Hoje os dois mascarados  
procuram os seus namorados  
perguntando assim:
    - Quem é você? Diga logo...
    - Que eu quero saber o seu jogo...
    - Que eu quero morrer no seu bloco...
    - Que eu quero me arder no seu fogo!
- [...]

Mas é carnaval!  
Não me diga mais quem é você!  
Amanhã tudo volta ao normal.  
Deixa a festa acabar,  
deixa o barco correr,  
deixa o dia raiar!  
Que hoje eu sou  
da maneira que você me quer.  
O que você pedir eu lhe dou,  
Seja você quem for,  
seja o que Deus quiser!  
(Chico Buarque de Holanda, 1967)

E é o grotesco que, de acordo com Jenks (2003), irá guiar essa transformação, cujas fantasias, corpo e apresentação de si mesmo – tanto na aparência quanto nos gestos – se caracterizarão pelas distorções e incongruências, pelas bizarrices e excentricidades, pelo o que há de mais estranho, pelo ridículo e pelo absurdo. É via grotesco que o carnaval cria tanto uma lógica quanto uma estética próprias, ao mesmo tempo em que transgride as distinções entre os seres humanos e outros animais e entre as classes sociais.

Sob este aspecto, o grotesco tende a operar uma crítica à ideologia dominante,



pois instaura uma comunicação direta, não hierárquica entre absolutamente todos os seus participantes. E é justamente por isso que, na perspectiva de Jenks (2003), ‘o carnaval é um fascinante substantivo cultural, veículo para o exame e análise da transgressão’, o qual se tornou em ‘uma nova metáfora e novo estilo para se ler o social’ (p.163-164).

[...] essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica. (BAKHTIN, 1968 *apud* JENKS, 2003: p.10)

Em suma, assim definida e batizada por Bakhtin (2010[1968]) de ‘heteroglossia’, trata-se de ‘uma especial carnavalesca forma de expressão de feira livre’. Humor, vulgaridade, língua comum. Para Jenks (2003), o carnaval é uma performance linguística, uma riquíssima ‘cacofonia do espontâneo’.

Junto com a voz, há também o corpo específico do carnaval. ‘O corpo humano, o corpo social e o corpo do conhecimento se tornam intercambiáveis e o carnaval, ou o estilo carnavalesco, capaz de deslizar de um a outro’ – em um plano de imanência do carnaval. Um corpo que dialoga com o realismo grotesco bakhtiniano, onde há uma clara desconstrução da imagem e *modus operandi* do humano tal qual o reconhecemos no cotidiano.

Dissociação. Defecção. Durante o carnaval ‘somos autorizados a flatular, a nos mover do centro para a periferia, a quebrar a relação entre significante e significado e a escolher outro sentido’. Há definitivamente uma ‘permissão para transgredir! Transgressão como ironia, estilo de intervenção ou até mesmo de exploração, mas essencialmente como um novo comportamento, como uma nova base para as relações sociais’ (p.169).

Novamente, Jenks (2003) reitera que o carnaval só produziria transgressão social existindo por um determinado período de tempo, no qual o caos serviria para reafirmar a ordem vigente que, logo em seguida, volta ao seu curso normal. A força e potência transgressiva imanente ao carnaval estariam contidas nessa relação permanente com uma ordem oficial estabelecida.

Entretanto, segundo este autor, seria possível introduzir o ‘comportamento carnavalesco’ no cotidiano, mas não seria da mesma forma em que ocorre no ‘modo de carnaval verdadeiro’, como exemplifica via particularidades da cidade litorânea inglesa de Brighton, onde o carnaval atualmente se tornou em um cíclico evento festivo de ‘prazeres rituais’ – *‘the pure pavilion of transgression’* (p.169).

E se fosse possível passar a vida inteira brincando de carnaval como faz o poeta Manoel de Barros (2010) ao brincar com as palavras quando escreve? ‘ – Eu passo as minhas horas a brincar com as palavras. Brinco de carnaval. Hoje amarrei no rosto das palavras minha máscara. Faço o que eu posso’ (p.441).

Pois a perspectiva de Jenks (2003) é muito específica, e mesmo se referindo à teoria de Mikhail Bakhtin (2010) sobre o carnaval, ele supõe a ‘morte do carnaval’. Paradoxalmente, destaca o que chama de ‘carnaval *underground*’ – ou seja, o fenômeno da coexistência de elementos fortemente carnavalescos e sua inequívoca permissão para transgredir inseridos no cotidiano, em locais ‘à margem’, através de grupos e nichos que irão ao longo do ano agir de forma a ir contra as expectativas e regras socialmente impostas em uma coletividade.

Neste caso, aponta o estilo de vida ‘boêmio’ como um exemplo, e reitera sua compreensão de que a transgressão é algo imanente ao ser humano – pois ela emerge desde o momento em que nos confrontamos com a finitude da vida, com o inexorável fato da nossa morte. Ser humano é existir com limites que nos determinam e ao mesmo tempo nos incitam ao ato de transgressão, de desejar ir além, de transpor essas bordas, fronteiras, sejam elas quais forem. Pois, até mesmo para o autor

a morte do carnaval não sinalizou o fim do simbolismo da inversão. Se tornou ‘*underground*’, ou re-emergiu, ou fora sublimado, ou re-formado ou talvez isto seja o que nós, seres humanos, fazemos. ‘Carnaval’ talvez seja um conceito que descreva um evento, ‘carnavalesco’ talvez descreva um processo, as ideias de Bakhtin sobre ‘hibridação’ e

‘heteroglossia’ talvez sirva para descrever locais, interações e modos de comunicação, mas, em outro nível, tudo isso sejam formas de abordar a disposição humana para transgredir e mecanismos para celebrar o caos elementar a despeito da amnésia induzida através da busca moderna pela ordem. (JENKS, 2003: p.171)

E se Jenks (2003) ainda afirma que o carnaval contemporâneo são ‘reconstruções estilizadas’, ou de acordo com ele, ‘puros festivais’, e em sua lista de exemplos cita o carnaval do Rio de Janeiro (Brasil), Veneza (Itália), Notting Hill (Inglaterra), Nova Orleans (EUA), provavelmente se atém apenas a um dos fenômenos pelos quais o carnaval passou ao longo de sua história recente.

Especificamente a respeito do carnaval carioca, provavelmente o autor se refere à informação que chega a ele a respeito de aspectos da espetacularização do carnaval e que se restringe ao universo dos desfiles das tradicionais agremiações das escolas de samba do Rio de Janeiro – conforme os preceitos preconizados por Guy Debord em sua *Sociedade do Espetáculo* (1997) e Theodor Adorno em sua *Indústria Cultural e Sociedade* (2002).

Porém, todavia, entretanto, é o próprio Bakhtin (2010) quem afirma – em referência a um período, a partir da segunda metade do século XVII, durante o qual houve uma redução, falsificação e empobrecimento progressivo das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares na Europa, quando os antigos privilégios da praça pública se restringiam cada vez mais – que a festa ‘quase’ deixou de ser a segunda vida do povo, seu renascimento e renovação temporários.

Bakhtin (2010) frisa o uso da palavra ‘quase’, porque, segundo ele, o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, o carnaval ainda assim continuou fecundando diversos domínios da vida e da cultura (p.30).

É sob o viés da indestrutibilidade dos princípios do carnaval enquanto festividade popular, pública e de rua, e que se aproxima da proposta libertária de Hakim Bey em seu livro *TAZ: Zona Autônoma Temporária* (2001) – de acordo com o próprio autor, extremamente necessária a contemporaneidade – que emerge aqui, como exemplo de TAZ, o universo dos carnavais de rua brasileiro. Mais especificamente, o carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro.

## II) 2. LUTE PELO DIREITO DE FESTEJAR!<sup>15</sup>

Para Bey (2001), o carnaval de rua é por excelência uma ‘zona liberta’, ou pelo menos uma TAZ em potencial, em seu caráter festivo, temporário e para milhares de pessoas. É ‘uma festa “aberta” porque não é ordenada’, e que ‘pode até ser planejada, mas se ela não “acontece” é um fracasso’, pois ‘a espontaneidade é crucial’ (p.26).

O autor abre seu livro em epígrafe com Nietzsche, em sua última carta a Cosima Wagner: ‘... desta vez, no entanto, eu venho como o vitorioso Dionísio, que transformará o mundo numa festa... não que eu tenha muito tempo...’. Afirmo ainda que pretende abordar o tema da TAZ deliberadamente de forma a não defini-la, porém fazendo apontamentos sobre suas características através de exemplos específicos, pois, segundo o autor, ‘a TAZ é quase auto-explicativa. Se o termo entrasse em uso seria compreendido sem dificuldades... compreendido em ação.’ (p.14).

‘Como é que o mundo “virado de cabeça para baixo” sempre acaba se endireitando?’ questiona Bey (2001). E assim explica que o conceito de TAZ surgiu, primeiramente, de uma crítica ao conceito de ‘revolução’ e a partir de uma análise do conceito do ‘levante’ e ‘insurreição’ – representada pelos historiadores como as revoluções que ‘fracassaram’, isto é, aqueles movimentos que nunca terminaram seu ciclo. Todavia, Bey (2001) as considera como campo do possível ‘Levante’, ‘levantar-se’, como ‘uma ação de independência’ (p.15).

[...] revolução conquista ‘permanência’, ou pelo menos alguma duração, enquanto o levante é ‘temporário’. [...] Como os festivais, os levantes não podem acontecer todos os dias – ou não seriam ‘extraordinários’. Mas tais momentos de intensidade moldam e dão sentido a toda uma vida. [...] algo mudou, trocas e integrações ocorreram – foi feita uma diferença. (BEY, 2001: p.16)

Em suma, após discorrer sobre diferenças entre revolução e levantes, sobre o sonho anarquista do fim do Estado, de uma sociedade e cultura livres, etc., Bey (2001) sugere que a TAZ possa ser um tipo de ‘rebelião’ sem confronto direto com o Estado,

---

<sup>15</sup> Hino da banda novaiorquina Beastie Boys – abreviação de *Boys Entering Anarchistic States Towards Inner Excellence* (uma livre tradução seria “garotos incorporando estados anárquicos visando excelência interior”)

‘uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la’ (p.17).

Tendo em vista que o Estado não se preocupa com a ‘substância’ e sim com a ‘simulação’, a TAZ poderia vir a passar despercebida por longos períodos de tempo, já que ‘nunca se relaciona com o Espetáculo’, tornando-se ‘invisível para os agentes da simulação’. Por conseguinte, a TAZ poderia ‘ocupar clandestinamente essas áreas’ de fendas e rachaduras da realidade simulacro controladas pelo Estado, ‘e realizar seus propósitos festivos’, pois, justamente o ‘seu grande trunfo está em sua invisibilidade’ (p.18).

Sobre a natureza da TAZ, Bey (2001) afirma:

assim que a TAZ é nomeada (representada, mediada), ela deve desaparecer, ela ‘vai’ desaparecer, deixando para trás um invólucro vazio, e brotará novamente em outro lugar, novamente invisível, porque é indefinível pelos termos do Espetáculo. [...] A TAZ é um acampamento de guerrilheiros ontologistas: ataque e fuga. Continue movendo a tribo inteira, mesmo que ela seja apenas dados na web. A TAZ deve ser capaz de se defender; mas, se possível, tanto o ‘ataque’ quanto a ‘defesa’ devem evadir a violência [...] O ataque é feito às estruturas de controle, essencialmente às ideias. As táticas de defesa são a ‘invisibilidade’, que é uma arte marcial, e a ‘invulnerabilidade’ que é uma arte ‘oculta’ dentro das artes marciais. A ‘máquina de guerra nômade’<sup>16</sup> conquista sem ser notada e se move antes do mapa ser retificado. (BEY, 2001: p.19)

É justamente a respeito dos mapas, mais especificamente a partir de um processo identificado por Bey (2001) como ‘fechamento do mapa’, que o conceito de TAZ teve seu segundo elemento propulsor. Segundo o autor, o século XXI é o primeiro sem ‘terra

---

<sup>16</sup> Deleuze precisa este conceito em *Conversações* (2006 [1990]): “Nós definimos a “máquina de guerra como um agenciamento linear que se constrói sobre linhas de fuga. Neste sentido, a máquina de guerra não tem absolutamente por objeto a guerra; ela tem por objeto um espaço muito especial, o *espaço liso*, que ela compõe, ocupa e propaga. O nomadismo é precisamente esta combinação máquina de guerra-espaço liso. [...] Uma máquina de guerra pode ser revolucionária, ou artística, muito mais que guerreira” (p.47).

incógnita, sem fronteiras’. Teoricamente, não existe nenhum espaço no planeta que não esteja sob o controle da instituição policial ou sob pagamento de impostos. Entretanto, como o ‘mapa’ em si é uma ‘malha política abstrata’ e só tem a capacidade de detectar ‘malhas dimensionais’, tudo o que compõe o espectro das ‘complexidades fractais’ lhe escapa (p.21-22).

Como o próprio Bey (2001) afirma, ‘o mapa está fechado, mas a zona autônoma está aberta’ e ‘se desdobra por dentro das dimensões fractais invisíveis à cartografia do Controle’. Neste momento, o autor passa a discorrer sobre as principais características constituintes da TAZ e primeiramente escreve a respeito de uma antropologia natural da TAZ, na qual considera o modelo paleolítico, cujo ícone é a formação humana em ‘bando’ – ‘o típico bando nômade ou semi-nômade de caçadores/coletores’, gerado pela abundância e que produz prodigalidade. O bando é aberto, compartilhado entre um coletivo que divide afinidades sob laços amorosos; parte de um ‘padrão horizontalizado’ de costumes, parentescos, espiritualidades, alianças, contratos, etc. (p.24).

Em segundo lugar, sob a perspectiva da TAZ como um festival, aponta para a essência da festa ser um ‘cara a cara’. Isto acontece quando um grupo converge esforços para a realização de desejos mútuos, ‘seja por boa comida e alegria, por dança, conversa, pelas artes da vida’ ou até mesmo pelo ‘prazer erótico ou para criar uma obra de arte comunal, ou para alcançar o arroubamento do êxtase’. Trata-se de uma união de seres singulares ‘em sua forma mais simples’, em ‘um básico impulso biológico de ajuda mútua’ (p.27).

Para Bey (2001), a ‘emergência de uma cultura festiva distanciada ou mesmo escondida dos pretensos gerentes do nosso lazer’ urge como uma nova manifestação dessa luta, em oposição ao convite da mídia para celebrarmos os momentos de nossas vidas ‘com a unificação espúria entre mercadoria e espetáculo, o famoso *não-evento* da representação pura’. Bey (2001) veementemente propõe ‘o espectro da recusa’ e que lutemos ‘pelo direito de festejar’! Assim, o carnaval de rua surge como um exemplo de TAZ em potencial, tendo em vista inclusive o conceito dos ‘sentidos como base da transformação social’, sobretudo olfato e paladar, destacados por Charles Fourier, citado pelo autor (p.24-26).

Em terceiro lugar, a partir do conceito proposto por Deleuze e Guattari (1995[1980]) de nomadismo psíquico, Bey (2001) destaca como componente vital para a existência da TAZ o que ele chama de ‘cosmopolitismo desenraizado’. Como uma tática, um modo ativo, esses nômades dos bandos devem corsários, devem vírus.

‘Sentem tanto o desejo quanto a necessidade de TAZ’ orientando seus caminhos por ‘estrelas estranhas, que podem ser núcleos luminosos de dados no ciberespaço ou, talvez, alucinações’ (p.29).

Guiados pelo desejo ou por pura curiosidade. Em busca de diversidade e aventura. Errantes com laços de lealdade frouxos, pois desligados de quaisquer espaços-tempos pré-determinados. Trata-se de uma nova forma de subjetivação contrapondo-se ao ‘fetichismo da mercadoria’ – este responsável pela instauração de uma falsa ‘unidade tirânica’ de ofuscamento de toda a diversidade cultural e singularidade, para que ‘todo lugar seja igual ao outro’ (p.28).

De acordo com Bey (2001), foi com a ‘morte de Deus’ nietzschiana que uma descentralização do ‘projeto europeu’ fora possível, abrindo-se assim uma janela para um outra ‘visão de mundo, pós-ideológica e multifacetada, capaz de se mover de forma desenraizada’, e especialmente ‘capaz de enxergar, pela primeira vez, através de olhos caleidoscópicos, como os olhos de algum inseto dourado, cada faceta apresentando a concepção de outro mundo inteiramente diverso’ (p.27).

Por fim, surge a imprescindibilidade da web, ‘tão vasto e ambíguo’ que Bey (2001) dedica-lhe inteiramente um capítulo à parte. Pois a TAZ ‘deseja, acima de tudo, evitar a mediação’, deseja ‘experimentar a existência de forma imediata’, e a palavra ‘web’ designa justamente ‘a estrutura aberta, alternada e horizontal de troca de informações, ou seja, a rede não-hierárquica’. Todavia, não necessariamente a web depende da tecnologia computacional para existir. Posto que a chave é somente ‘a abertura e a horizontalidade da estrutura’, o autor identifica a coexistência de outras formas de se construir redes de informação (p.32-34).

Bey (2001) circunscreve ainda a terminologia ‘contra-net’ para ‘indicar o uso clandestino, ilegal e rebelde da web, incluindo a pirataria de dados e outras formas de parasitar a própria net’. Segundo o autor, a net (totalidade das transferências de informações e dados), a web (rede não hierárquica de informações) e a contra-net ‘são partes do mesmo complexo’ e se misturam, ou seja, se hibridizam (p.33).

E como a TAZ, ‘escolhe o que pode usar’. Sendo a ‘nossa natureza’ a cultura, da qual somos ‘corvos e ladrões, caçadores/coletores do mundo da Comunicação Tecnológica’, a web se tornou ‘um sistema de suporte capaz de transmitir informações de uma TAZ a outra’, até mesmo capaz de defendê-la ao torná-la invisível ou atribuindo-lhe garras, pois há de se levar em conta que ‘a TAZ possui uma localização temporária, mas real no tempo e no espaço’. Por conseguinte, um outro tipo de local –

‘não real, mas virtual; não imediato, mas instantâneo’ – precisa vir a existir. Portanto, ‘a web não apenas fornece apoio logístico a TAZ’, mas sobretudo ‘ajuda a criá-la’ (p.33).

Agora, tendo em vista as principais características descritas por Bey (2001), parece que a TAZ tem alma carnavalesca, ora na sua existência efêmera em tempo-espaço, ora no seu desaparecimento e na sua invisibilidade (característico das máscaras e fantasias carnavalescas), mas, sobretudo, na sua exuberância, em seu excesso e intensificação da vida através de laços afetivos, dos mais produtivos e potentes, e que são compartilhados coletiva e horizontalmente em bandos. Ou não seriam em blocos, tais como os blocos de carnaval?! Pois

‘A TAZ é utópica no sentido que imagina uma intensificação da vida cotidiana ou, como diriam os surrealistas, a penetração do Maravilhoso na vida. Mas não pode ser utopia no sentido literal do termo, sem local, ou lugar do lugar nenhum. A TAZ existe em algum lugar. Ela fica na interseção de muitas forças, como um ponto de poder pagão na junção das misteriosas linhas de realidades paralelas [...] Algumas existem unicamente ‘dentro’ da web [...] Por uma característica de sua própria natureza, a TAZ faz uso de qualquer meio disponível para concretizar-se [...] acima de tudo, ela vai viver, agora, ou quanto antes, sob qualquer forma, seja ela suspeita ou desorganizada. Espontaneamente, sem preocupar-se com ideologias ou anti-ideologias [...] Porque a TAZ é uma intensificação, um excesso, uma abundância, um *potlatch*, a vida vivida. (BEY, 2001: p.35-36)

## **II) 3. O MAIOR SHOW DA TERRA!**

*É Hoje o dia!* (1982) é a letra ‘nota 10’ do samba de enredo da G.R.E.S União da Ilha do Governador – uma das escolas de samba do carnaval carioca. Dentro deste gênero de samba, ele foi um dos mais regravados na história, e parece retratar muito bem o caráter emblemático do atual carnaval brasileiro, símbolo de exportação da cultura nacional para o mundo.



A minha alegria atravessou o mar  
E ancorou na passarela  
Fez um desembarque fascinante  
No maior show da Terra!  
Será que eu serei o dono desta festa? Um rei  
No meio de uma gente tão modesta  
Eu vim descendo a serra  
Cheio de euforia para desfilar  
O mundo inteiro espera  
Hoje é o dia do riso chorar!  
[...]  
É hoje o dia da alegria e a tristeza  
Nem pode pensar em chegar!  
Diga espelho meu  
Se há na avenida  
Alguém mais feliz que eu  
(G.R.E.S União da Ilha do Governador, 1982).

Apesar de todo o processo de mercantilização e espetacularização vivido pelas agremiações das escolas de samba, que passaram a funcionar em um formato específico de competição, com pré-requisitos e pontos a serem somados, cronômetro acirradamente marcado para desfilarem em uma passarela também específica – o Sambódromo –, não mais na liberdade das ruas da cidade, em suma, espaço-tempo transpostos para um novo *modos operandi* distinto de sua origem. Nem mesmo esse fenômeno diminui a influência e importância da existência do carnaval e seus rituais mantenedores que acontecem ao longo do ano para a elaboração e execução deste ‘produto final’ a ser apresentado no Sambódromo, quase sempre no mês de fevereiro.

Mesmo em parte subsidiadas por governos ou patrocinadores privados, ora com a verba das vendas de fantasias em alas específicas abertas a turistas ou pessoas de fora da comunidade da agremiação e comercialização de outros produtos símbolos da escola, ora com a disponibilização de ‘vaga’ de rainha de bateria cedida às atuais musas nacionalmente conhecidas, por estratégias diversas de marketing ou carisma de seu público na avenida, seus principais construtores, os compositores, os sambistas, as passistas, os mestres-sala, as portas-bandeiras, as ‘baianas’, os ritmistas, os

carnavalescos, as costureiras e os artesãos dos carros alegóricos, produtores e realizadores do desfile em cada escola, em sua maioria, ainda são da comunidade de origem da própria escola.

Nota-se que, quando se fala em ‘comunidade’ no Brasil, o termo já está associado diretamente às comunidades economicamente menos favorecidas, ou seja, as mundialmente conhecidas ‘favelas’. Talvez porque, como Zygmunt Bauman aponta em *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual* (2003), o termo comunidade traz uma sensação de lugar de conforto, de confiança, onde somos levados pela mesma vontade de melhorar nossa vida em comum e podemos contar com a boa vontade dos outros. Talvez seja isso que os bairros das elites brasileiras, classe média e alta, perderam, quiçá nunca tiveram, ao herdarem e perpetuarem determinadas características das oligarquias colonialistas desde 1500. Os que moram no ‘asfalto’ se distinguem dos que vivem nos morros ou periferias cariocas, pois parece que aqueles já não se dispõem ou nem acreditam, a grosso modo, que ‘nosso dever, pura e simplesmente, é ajudar uns aos outros e, assim, termos pura e simplesmente o direito de esperar obter a ajuda de que precisamos’ (BAUMAN, 2003: p.08). Talvez seja justamente esse senso de ajuda mútua que une as pessoas que moram em lugares socialmente desfavorecidos e que os tornem designados imediata e coletivamente como ‘comunidades’.

E é como comunidade e pela comunidade que as escolas de samba do Rio de Janeiro vivem o seu carnaval o ano inteiro a cada detalhe e a cada etapa dos preparativos. É tradicional e característico os seus ‘puxadores’ de samba iniciarem os desfiles com o seguinte grito: ‘– Alô comunidade (de ...)! Chora cavaco!’.

Eles vivem o carnaval ao longo do ano, e quanto mais se aproxima a data do próximo espetáculo a céu aberto, já começam a pensar, produzir e dar vida ao carnaval do ano seguinte. Afinal, o carnaval

se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. [...] Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial.

Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (BAKHTIN, 2010: p.06)

A despeito da espetacularização do carnaval das Escolas de Samba cariocas, esse glamour ainda não é significativo a ponto de mudar sua história original que perpetua até a atualidade. O samba de enredo e seus compositores ainda são em sua maioria moradores de regiões menos favorecidas da cidade e com profissões subalternas ao *status co*. De acordo com Muniz Sodré, em *Samba, o dono do corpo* (1998), muitos sambas já foram devidamente reconhecidos, ou seja, suas músicas, letras e arranjos originais, anteriormente vendidos para outrem para que seus compositores, em dificuldades financeiras, ganhassem algum ‘trocado’ na época, já foram devidamente reconhecidos a quem lhe é de direito, o direito autoral da criação. Muito desse trabalho, sobretudo quando o compositor já havia falecido e a autoria gerava polêmica, deveu-se à pesquisa de historiadores em parceria com outros músicos.

Se, por um lado, houve um desenvolvimento das agremiações do carnaval de rua para a avenida do Sambódromo, que deu origem às Escolas de Samba e respectivos desfiles institucionalizados – vertente do carnaval carioca comercialmente exportada e criticada em sua superfície por Jenks (2003), que muito provavelmente não teve a experiência de carnaval brasileiro, existe ainda outro viés do carnaval que se manteve vivo pelas ruas da cidade com os seus famosos, históricos, tradicionais, irreverentes, inusitados, inúmeras vezes instantâneos de tão espontâneos, os sempre inventivos e descontraídos blocos de rua. Assim, coexistem, durante o carnaval do Rio de Janeiro, os blocos de rua e os desfiles das Escolas de Samba, cada um com o seu respectivo público.

## **II) 4. UM BAILE A CÉU ABERTO**

Definitivamente, nos locais onde ele é celebrado no país, ‘o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva’. Como afirma Bakhtin (2010), em suma, ‘durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo

tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência'. (p.07).

A respeito do carnaval europeu, Bakhtin (2010) descreve:

Os festejos do carnaval, como todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. [...] Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo. (BAKHTIN, 2010: p.05)

Quem vive a experiência de carnaval de rua ainda hoje no Brasil sabe bem o que Bakhtin (2010) afirmou sobre aqueles que participam dos festejos: eles o sentem, e o sentem intensamente. Quando o carnaval começa na sexta-feira ao entardecer com os primeiros blocos que saem pelas ruas, é como atravessar um portal. No Rio, é o Bloco das Carmelitas, no bairro de Santa Teresa, que tradicionalmente abre o baile a céu aberto. As ruas se transformam em inúmeras pistas de dança que, por sua vez, transformam a cidade em um grande salão da alegria. Quem ainda está no trabalho conta as horas para sair mais cedo e ir às ruas brincar de ser o que não é ao longo do ano. A cidade literalmente para para ver o carnaval passar e vive o carnaval intensamente ao longo de quatro dias, que costuma se estender até o domingo seguinte à quarta-feira de cinzas.

Gostando ou não da atmosfera do carnaval, dos prós e contras desse período, os habitantes da cidade são tomados pelo clima festivo. É impossível passar imune ao espírito carnavalesco que incrivelmente toma conta de todos, até do mais rabugento dos sujeitos, que procura fugir dos espaços onde haverá este baile a céu aberto. Todos se

posicionam a respeito do carnaval. Muitos ficam na expectativa de brincar nas ruas, outros ansiosos pelos dias livres de feriado prolongado para ‘dar uma fugida’ da ‘cidade grande’, ou seja, da sua rotina de trabalho. O comércio oficial e os ambulantes também esperam ansiosos pela chegada dele.

De qualquer maneira, todos participam desse mundo paralelo instituído durante o carnaval. É algo que, querendo ou não, faz parte da cultura brasileira. Uns vivem dos preparativos para o período. Outros para depois do período. Não à toa, todos sabem que, de fato, no Brasil, o ano só começa depois do carnaval.

Nada consegue competir com o carnaval, sobretudo suas manifestações de rua. Grandes eventos, lançamentos de discos, estreias de espetáculos e afins, que desejem ou precisem da atenção das pessoas esperam o carnaval passar. Mesmo as escolas e universidades que precisaram impor o retorno às suas atividades no mês de fevereiro, por conta de cargas horárias letivas a cumprir pelo Ministério da Educação e Cultura, esbarram no fenômeno carnaval e só engrenam de fato depois que ele passa. Concursos e outras atividades públicas, que não interessam ao governo ter a atenção do povo, costumam acontecer às vésperas do carnaval, sorrateiramente, já que ‘em princípio, ninguém deveria saber dos mesmos’.

Como Bakhtin (2010) observou, o carnaval é a segunda vida do povo. É a sua vida festiva. Sendo as festividades uma forma primordial da civilização humana, elas sempre tiveram um conteúdo essencial, um sentido profundo, pois exprimiam sempre uma concepção de mundo. Para que as festas fossem verdadeiras, era preciso um elemento a mais, vindo do mundo dos espíritos e das ideias. Assim, o carnaval revestido de segunda vida do povo penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. [...] todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de

contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados pela vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. [...] esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca de mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações [...] experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única no gênero. (BAKHTIN, 2010: p. 08-09)

Talvez seja exatamente essa abolição provisória das relações hierárquicas o que caracteriza e determina a atmosfera estabelecida durante o carnaval de rua ainda na contemporaneidade e faça com que exista essa sensação de suspensão do tempo, atravessamento de um portal. Em um período específico onde é permitido transgredir as regras, quando as barreiras sociais são temporariamente baixadas no contato direto entre todos os foliões desta festa e são estabelecidas novas relações mais humanas, o carnaval perpetua suas características mais primordiais e reafirma ser indestrutível em seu princípio singular de festa popular. Mesmo no embate com as forças do capital que não cessam de tentar capturar e ressignificar elementos desta festa de forma a torná-la comerciável e lucrativa, tentando retirar dela seu brilho e força transgressiva coletivamente compartilhada por um povo, o carnaval de rua, ainda assim, continua sendo a festa do povo, ao menos no Brasil<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> 2016 foi o primeiro ano em que passei o carnaval fora do meu país e fui ao carnaval mais tradicional e famoso do continente europeu. Investi em uma viagem à Veneza, na Itália com o intuito de adquirir uma mínima, mesmo que superficial, experiência de carnaval ancestral. De fato, as máscaras e o que as pessoas se tornam a partir da relação com este objeto impressionam – por vezes, era apenas uma máscara que criava a fantasia, sobretudo nos ‘turistas’. Veneza mereceria um estudo de caso à parte, principalmente a partir de uma pesquisa de campo, de fato aprofundada. A respeito do Brasil, foram trinta e dois carnavais. É muito comum os brasileiros contarem sua idade através dos carnavais vividos. Fato que demonstra em si mesmo a relação que o povo possui com esta festividade.

## II) 5. FOI NO CARNAVAL QUE PASSOU...

Pois, se de alguma forma os governos procuram mercantilizar e burocratizar o carnaval ao instituírem regras a serem ‘seguidas’, de forma a ‘organizar’ o carnaval de rua, determinando, por exemplo, quais blocos estarão em que ruas da cidade e por quanto tempo, inúmeros blocos pequenos e paralelos à *Agenda oficial do carnaval de rua do Rio* pululam pela cidade ao longo dos dias de folia sem se quer nos darmos conta de sua existência. Alguns já se ‘tradicionalizaram’, por ocorrerem sempre no mesmo local e horário com aquele pequeno círculo de amigos músicos e agregados.

Alguns destes blocos acabam entrando numa agenda paralela à oficial, já se oficializando ao revés, ou seja, entrando na agenda ‘permanente não-oficial’ dos blocos tradicionais de rua, por existirem como ‘paródia’ destes – como, por exemplo, o *Boi Tolo*, criado em 2006 e formado por pessoas que chegaram no dia errado do desfile do *Cordão do Boi Tatá*, que havia mudado de data naquele ano para evitar ‘multidões’.

Além desta paródia do tradicional *Cordão do Boi Tatá* – criado em 1996 por um grupo interessado em tocar músicas de festas tradicionais brasileiras – outros blocos ainda estão por vir, ou surgem em uma esquina qualquer de Santa Teresa, ou no seu bairro. E você só descobre que ele existe ao vê-lo passar, reunindo muitos foliões ‘sedentos’ pelo som do carnaval que por vezes mal se escuta nos gigantescos blocos oficiais, de tão longe que se fica dos músicos do bloco.

Junto com o aspecto celebrativo da vida, o carnaval também traz consigo movimentos de resistência política. Em 2009, assistimos à organização e estreia do movimento *Desliga dos Blocos do Rio de Janeiro*, que surgiu contra a exigência imposta pela prefeitura do Rio de preenchimento de um formulário para que os blocos recebessem ou não autorização para desfilar – dever-se-ia informar dados sobre o ‘desfile’ tais como: público estimado, local de início e término, existência de patrocinadores, carro de som, etc. De acordo com Diogo Eduardo e Hugo Duarte no artigo-manifesto *Liberdade, Folia e Luta* (2014),

A falta de debate e de critérios claros representa o cerceamento da liberdade de organização dos blocos, através da imposição de medidas arbitrárias que têm por objetivo favorecer os interesses privados dos patrocinadores e das empresas vencedoras das licitações. Esse processo foi acompanhado pelo surgimento da *Desliga dos Blocos do Rio de Janeiro*, reunindo o *Boi Tolo* e

outros blocos para amplificar a resistência à mercantilização do carnaval e defender a liberdade criativa das manifestações populares. A Desliga passou a atuar na organização de atos irreverentes e questionadores, através das Bloqueatas e das Aberturas do Carnaval Não Oficial. Nos últimos eventos, passaram a ecoar não somente as bandeiras relacionadas diretamente ao carnaval, mas também às pautas de outras lutas sociais, como as críticas à Copa do Mundo de Futebol e os questionamentos aos governos municipal e estadual (EDUARDO e DUARTE, 2014).

Em 2012, o movimento que já é em si uma paródia das ‘ligas’ tradicionais dos blocos de carnaval de rua do Rio – vem daí o seu nome *Des-liga*, ou *Anti-liga*, como eles se nomeiam – lança o *Manifesto pelo Carnaval de Rua Carioca* (2012) afirmando seu papel político necessário na cena contemporânea do carnaval de rua brasileiro.

A retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro é um processo histórico e singular. Alguns se lembram das pequenas aglomerações que começaram a ressurgir no final do século passado, em diversos lugares da cidade, relembrando marchinhas, apresentando a própria noção de carnaval para uma nova geração. Esse momento foi mais que a retomada do carnaval, ele foi o momento da retomada da rua, de uma rua que andava há muito esquecida. Sem nenhum esforço do poder público, sem o patrocínio de uma marca de cerveja, sem qualquer cobertura da TV, espontânea e coletivamente a multidão tomou à força o que já lhe pertencia: nosso espaço comum. Nos últimos anos, o crescimento exponencial do número de blocos e de foliões traz uma série de dúvidas em relação ao nosso carnaval. Primeiro, porque certos blocos começaram a ficar superlotados, impedindo algumas pessoas de se divertirem. Segundo, porque o Estado e o mercado perceberam o que lhes era óbvio: um precisa controlar a multidão que toma as ruas e o outro precisa [deseja] usá-la para



ganhar dinheiro, [respectivamente] através do ‘choque de ordem’ e da publicidade abusiva que invade nossas ruas. Temos pela frente um desafio histórico de lidar com esse dilema entre o crescimento e a espontaneidade sem qualquer tipo de nostalgia ou de elitismo. Criar nossas táticas é manter o carnaval vivo. E isso não significa recusar as massas, mas transformá-las em agente que toma as ruas de maneira múltipla e criativa. Já há sinais dessa criatividade infinita que se esparrama pelas esquinas da cidade. Em 2006, um grupo de foliões acordou cedo para pular o carnaval e se viu enganado: o bloco em que iam tinha mudado de horário propositadamente para que menos pessoas o acompanhassem. Em vez de voltarem pra casa, eles criaram outro bloco, ali, na mesma hora. Chegou um bumbo, chegou um trompete. A festa começou e dura até hoje. A cidade estava aberta e foi ocupada. Essa experiência é a faísca. Devemos ser agentes, criando novos caminhos que se bifurcam, inventando o que não foi inventado, criando novas identidades e negando as imposições arbitrárias ou as tentativas de privatização do espaço público. Devemos ficar na rua o tempo todo, livres, cantando e dançando, sem parar. Para isso, é preciso ocupar áreas esvaziadas e subutilizadas durante o carnaval e também recusar o modelo empresarial da Prefeitura, apoiado por associações e blocos dependentes do poder público e do seu projeto de mercantilização da folia. A maior festa carioca deve ser livre, independente e realizada com a disposição dos foliões, pois somos um grupo de pessoas cantando e dançando a felicidade nas ruas. O carnaval é e sempre será um ato político. É a incorporação da arte no cotidiano. Lutar para preservar sua potência é lutar por uma rua que nos é sempre tirada. Avancemos foliões! Viva o carnaval, viva o Zé Pereira e o Saci Pererê. Viva o sorriso doce dos que desobedecem. Em tempos de tanques nas ruas, não retrocedamos, com a certeza de que um dia o exército de palhaços vencerá!

Agora, a respeito dos temas e do repertório de carnaval, estes também não param de se renovar, e não apenas no conteúdo em si, dentro da tradicional linguagem do samba, marcha-rancho (as famosas ‘marchinhas’ de carnaval) e outros ritmos brasileiros tradicionais em festas de rua (como o frevo, o maracatu, etc). Nem as músicas, as fantasias e as máscaras carnavalescas deixaram de refletir as questões de seu tempo, desde temas de amor, piadas e sátiras políticas anualmente atualizadas em novas marchinhas e paródias.

Assiste-se a um novo fenômeno desde o final dos anos 2000, que é a incorporação de gêneros musicais que não fazem parte do repertório da música popular brasileira, vindos tanto da cena nacional quanto internacional, para dentro dos blocos. Tudo tocado e re-arranjado em ritmo de carnaval, e blocos passam a existir em homenagem a grandes ídolos, tornando-se fenômenos de sucesso imediato dentre o público carnavalesco. Como é o caso do *Bloco do Rei*, que surgiu em 2009 em homenagem ao rei da Jovem Guarda, Roberto Carlos. Em seu primeiro desfile, o bloco parou de surpresa em frente ao prédio do ídolo nacional e por sorte foi recebido pelo próprio na sacada de sua janela. No ano seguinte, a associação de moradores do nobríssimo bairro da Urca não permitiu mais que o *Bloco do Rei* ou qualquer outro desfilasse por lá.

Em 2010, um fenômeno que arrastou milhares de foliões pelas ruas de Botafogo, bairro que se tornou minúsculo diante dele, foi a estreia do *Bloco do Sargento Pimenta* em homenagem ao quarteto John, Paul, Ringo e George, The Beatles. Este bloco rapidamente precisou virar ‘palco’ em um espaço que comportasse o número incomensurável de fãs beatlemaníacos durante sua performance no carnaval de rua, e se mudaram para o parque do Aterro do Flamengo em 2012.

Também em 2012, surge o *Bloco Fogo e Paixão* em homenagem ao recém-falecido Rei do Brega brasileiro, Wando (1945-2012) – famoso por seu público feminino jogar calcinhas no palco durante seus shows. E em 2013, estreia o *Bloco Thriller Elétrico* em homenagem ao Rei do Pop internacional, Michael Jackson (1958-2009), onde os principais hits do ídolo são tocados em ritmos brasileiros.

Em 2014, quem brilhou pelas ruas foram os garis da Comlurb, resumindo em um único ato o turbulento período de reivindicações das classes trabalhadoras brasileiras nos últimos anos, mais especificamente depois que o Brasil foi eleito sede da Copa do Mundo de Futebol. Eles cantavam: ‘– Êêêêê-ê-ê-ê, nesse carnaval o prefeito vai varrer! (Sozinho!)’. Assim, esse grupo – fundamental para a manutenção da limpeza

da cidade, por conseguinte da existência salubre em um centro urbano, porém extremamente desvalorizado em nossa sociedade – diferentemente de outros grupos sociais, estrategicamente elegeu o período do carnaval de 2014 para entrar em greve. E foram atendidos. Imagine a ‘cidade maravilhosa’, ‘cartão postal’ nacional e uma das principais sedes da Copa em um carnaval sem o trabalho indispensável dos garis, que estavam em greve.

Ainda em 2014, o movimento da *Desliga dos Blocos* seguiu se organizando e tradicionalizando a *Abertura não oficial do carnaval de rua do Rio*. Em entrevista a um jornal local, um dos organizadores do *Cordão do Boi Tolo* declarou,

Somos blocos piratas porque a gente não pede autorização e sai à revelia. A gente simplesmente exerce o direito que a Constituição [Brasileira] nos garante de sair e ocupar as ruas livremente, mas não fazemos coisas proibidas. As pessoas são livres para se organizarem pacificamente nas ruas [...] O Boi Tolo não pede autorização e nem vai pedir. A gente entende que para a ocupação do espaço público precisa apenas de aviso com antecedência ao poder público. [...] O Carnaval de Rua também é uma manifestação política. Não é só botar o nosso bloco na rua, as grandes bandeiras são contra a mercantilização do Carnaval e da cidade, e pela liberdade criativa no espaço público. (SANTOS *apud* ORTIZ, 2014)

No ano de 2015, por exemplo, a crise hídrica pela qual a região sudeste do Brasil passou, figurou como protagonista no cenário político nacional e no pré-carnaval de rua, como ilustrou a marchinha *Sereia da Cantareira* (ANEXO 1). Em uma paródia a uma marchinha que homenageia um time de futebol paulista, *Coração Corinthiano* (1968), de Ruth Amaral, Manoel Ferreira e Gentil Junior, jovens de São Paulo – estado que mais sofreu com a crise – lançaram um videoclipe na internet de sua sátira hidro carnavalesca do país que tem a maior rede hídrica natural de água potável do planeta.

Maiores informações sobre esta crise encontram-se no *Ensaio sobre a cegueira hídrica* (2015), no site A Conta D’Água<sup>18</sup>, fruto da Mídia NINJA<sup>19</sup> – um movimento

---

<sup>18</sup> <https://medium.com/a-conta-da-agua>

<sup>19</sup> A sigla NINJA significa Narrativas INdependentes Jornalismo e Ação. <https://ninja.oximity.com>

pela independência dos meios de comunicação no Brasil que surgiu no ano de 2013, durante o período das manifestações que levaram milhões de pessoas para as ruas das principais cidades do país, no contexto do movimento internacional *#Occupy* (*#occupytogether*)<sup>20</sup>.

Também em sinergia com o *Occupy Movement*, emerge uma outra articulação política no cenário contemporâneo brasileiro. Nasce em 2014 o *#OcupaCarnaval*<sup>21</sup>, cujo objetivo era contagiar o próprio carnaval com o clima e a energia das manifestações populares. De acordo Tomas Ramos (2016), um dos organizadores, ‘a ideia do *Ocupa Carnaval* é levantar, também nos dias de folia, temas que movimentos sociais discutem ao longo do ano’. Justamente por isso é que por exemplo, ‘as intervenções da prefeitura [da cidade do Rio de Janeiro] para a Olimpíada não poderiam ficar de fora’.

Em 2016, realizou-se o *Olim-Piada*, um cortejo com sátiras aos Jogos Olímpicos a partir da marchinha que se tornou hino da cidade, *Cidade Maravilhosa (1935)*, composição de André Filho. O encarecimento do custo de vida no Rio e superfaturamento de obras para fins de olimpíadas foram alguns dos temas denunciados. Em vinte e um de abril deste ano, com apenas três meses de inauguração, a ciclovia olímpica teve um dos seus trechos desabado no mar, causando a morte de dois ciclistas e uma terceira vítima ainda desaparecida.

Enquanto espaço aberto de articulação política entre blocos de carnaval, grupos de artes, coletivos de cultura, mídias ativistas, movimentos sociais e militantes independentes, o *Ocupa Carnaval* se firmou como um movimento de auto-gestão e organização coletiva não hierárquica. Atuante também ao longo do ano, leva para as ruas, através de blocos e suas marchinhas-paródia politizadas (ANEXO 2), toda natureza de reivindicações da ordem do dia da sociedade brasileira, como por exemplo: o aumento das passagens dos transportes públicos, a desmilitarização da polícia, a violência contra a mulher, a especulação imobiliária a partir das remoções de famílias de áreas de interesse público, desastres ecológicos frutos de corrupção, repressão contra moradores de rua e camelôs (vendedores ambulantes de rua), etc.

Em seu ano de estreia, já foi tema de um programa de rádio britânico, produzido para o SOAS Radio, da Universidade de Londres, sob a transmissão do podcast *Caipirinha Appreciation Society*<sup>22</sup>. No carnaval de 2016, pelo menos 30 blocos

---

<sup>20</sup> <http://www.occupytogether.org/>;

<sup>21</sup> <https://www.facebook.com/ocupacarnaval/videos>; <https://soundcloud.com/ocupa-carnaval>

<sup>22</sup> [http://cas.podomatic.com/entry/2014-02-28T09\\_56\\_31-08\\_00](http://cas.podomatic.com/entry/2014-02-28T09_56_31-08_00)

aderiram ao movimento e incorporaram marchas-paródias em seus repertórios tradicionais. E o *Manifesto do Ocupa Carnaval* (2014) segue rugindo pelas ruas...

O Carnaval é o mais belo grito do povo! Ocupamos as ruas com estandartes, confetes e serpentinas mostrando que o Rio é nosso: suas colombinas e pierrôs estão vivos e pulsam. Abaixo as catracas que transformam a cidade em um grande negócio, onde o lucro prevalece sobre a vida, onde o dinheiro é mais livre que as pessoas. Enquanto capitalizarem a realidade, nós socializaremos o sonho. Viva a energia da rebeldia. Viva a criatividade das fantasias. Viva o Zé Pereira e o Sací Pererê. A cidade não está à venda e nossos direitos não são mercadoria. Foliões, uni-vos! Ocupa Eles. Ocupa Eu. Ocupa Tu. Ocupa Geral. OCUPA CARNAVAL!

## **II) 6. MAIS DE MIL PALHAÇOS NO SALÃO**

O carnaval de rua, ao menos em cidades menores do Brasil, como no interior de Minas Gerais, ou em maiores, como em Pernambuco e sua gigante dobradinha municipal Recife-Olinda, nunca deixou de funcionar com sua lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, como paródia carnavalesca de uma segunda vida, o segundo mundo da cultura popular que se constrói como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’.

De acordo com Bakhtin (2010), todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Tudo isso é sentido principalmente como consequência da abolição provisória das relações hierárquicas entre os membros da população local durante o carnaval, o que, por conseguinte, leva ao surgimento de uma linguagem carnavalesca típica, tendo em vista que,

essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre indivíduos, criava em praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do

gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. [...] Originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo peculiar, porém complexo, do povo. (BAKHTIN, 2010: p.09)

Esse contato entre as pessoas durante o carnaval de rua do Rio, por exemplo, é tão peculiar que cabe bem a tradução de Yara Viera do termo ‘familiar’ utilizado por Bakhtin (2010) para esta publicação no Brasil. De fato, é como se todos que acabaram de se esbarrar pelas ruas e cumprimentam-se livremente, fazendo piadas, trocando gentilezas, sorrisos, galanteios por aí, fossem mesmo íntimos, como se já se conhecessem há muito tempo, como se fossem da própria ‘família’, mais especificamente, aquele familiar mais querido.

Apesar da multidão pelas ruas da cidade, o clima é pacífico. Raramente ocorrem confusões entre os foliões, pois sempre tem aquele que acalma os ânimos durante crises de ciúmes entre casais. Só perde a carteira quem a leva no bolso, quiçá sai de bolso ou bolsa pelas ruas da cidade. Durante os dias específicos de carnaval, acontece essa magia. Diferente dos momentos e festejos pré-carnavalescos, que, apesar de convocar o ‘espírito’ do carnaval, ainda não conseguem espantar outros espíritos. Situações ruins sempre tiveram, sim, dia, hora e local para acontecer no Brasil, mas não ocorrem durante o carnaval.

Durante o carnaval carioca, o grotesco das ruas coexiste com o glamour do Sambódromo. Sendo o grotesco, tal qual definido por Geoffrey Harpham em seu ensaio *The Grotesque: First Principles* (1976), a mais escorregadia das categorias estéticas, jamais fixa, variando sempre de acordo com seu contexto, porém mantendo mais ou menos idêntico o efeito em seu espectador, leitor ou audiência.

O grotesco, assim definido, é algo a ser sentido em seu encontro em cada época. Assim como nossa percepção do mundo físico muda e o que já foi considerado distorção agora pode se naturalizar, cada época irá redefinir o grotesco em termos do que ameaça o senso de essência humana. Assim, as respostas ao grotesco tendem a variar entre riso e espanto (ou repugnância ou horror).

No encontro com o grotesco, afirma Harpham (1976), prevalece a ambiguidade, pois, segundo o autor, ela é central na resposta ao grotesco – o qual se abre entre uma realidade contraditória e paradoxal que frequentemente atravessa a fusão de formas ou realidades que sabemos serem separadas. Novamente aqui, deparamo-nos com o hibridismo.

Ainda, o grotesco é uma estrutura, a estrutura do estranhamento. Sendo a surpresa e rapidez elementos essenciais neste estranhamento, o familiar ou lugar comum deve ser subvertido de repente. Ao mesmo tempo, o grotesco deve conter em si, ou começar a partir de, certas convenções estéticas as quais sua audiência sentirá como representando a realidade conhecida que será ‘chacoalhada’, caso contrário, o grotesco passaria para a esfera da fantasia ou do puro absurdo. Assim, Harpham (1976) define o grotesco como o lugar onde uma categoria explode dentro de outra, satisfazendo nossa necessidade humana de maior ordenamento flexível.

Sob esse aspecto, Bakhtin (2010) observa que era fácil condenar a estética grotesca do corpo carnavalesco quando comparado aos cânones da estética perfeccionista que ressurgiu com o Renascimento em seu aspecto Clássico. A imagem corporal carnavalesca na Idade Média, de acordo com Bakhtin (2010), era justamente o contrário do que se preconizava como um corpo perfeito e acabado.

No realismo grotesco bakhtiniano – nome dado pelo autor para o sistema de imagens da cultura cômico popular – o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica, onde o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. Como um conjunto alegre e benfazejo.

O porta-voz do princípio material e corporal [...] é [...] o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso, o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. As manifestações da vida material e corporal [...] são atribuídas a uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico [...] A abundância e a universalidade determinam por sua vez o caráter alegre e festivo (não cotidiano) das imagens

referentes à vida material e corporal. O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da ‘festa’’. (BAKHTIN, 2010: p. 17)

Outro aspecto fundamental que diz respeito a esse corpo de carnaval se relaciona com um traço marcante do realismo grotesco, o ‘rebaixamento’, ou seja, trata-se da transferência de tudo aquilo considerado ‘elevado’, ‘espiritual’, ‘ideal’ e ‘abstrato’ ao plano material e corporal, ao plano da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade. ‘Rebaixar’ significa, portanto, aproximar da terra e corporificar, assim como também é o riso popular que, segundo Bakhtin (2010), organiza todas as formas do realismo grotesco e sempre foi ligado ao baixo material e corporal. Por conseguinte, o riso degrada e materializa. No realismo grotesco de Bakhtin (2010), a degradação do sublime, o ‘alto’ e ‘baixo’ possuem sentido topográfico em seu aspecto cósmico, sendo a terra o princípio da absorção, de nascimento e ressurreição. Já no aspecto corporal, o baixo é representado pelos órgãos genitais, ventre e traseiro.

Degradar significa ainda entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo (a do ventre e órgãos genitais) e seus respectivos atos (coito, concepção, gravidez, parto, absorção de alimentos e satisfação de necessidades fisiológicas). Logo, o ‘baixo’ é sempre o começo, é um baixo produtivo, onde se realizam a concepção e o nascimento. Estas são, portanto, especificidades da concepção grotesca de corpo, ou seja, do corpo do carnaval.

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências [...] É em atos como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidade naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da



espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. (BAKHTIN, 2010: p. 23)

São essas características do corpo carnavalesco atual que ainda o fazem ser considerado grotesco, pois, durante o carnaval, o folião materializa com liberdade essa transgressão dos limites do decoro cotidiano. Não necessariamente um nudismo, ou algo soturno. Como observou Harpham (1976), o grotesco varia de acordo com a época em que ele surge, e serão os paradigmas vigentes que irão ditar o que está fora ou dentro do espectro do grotesco. Mas é sobretudo o grotesco, em sua flexibilidade e transgressão de toda e quaisquer bordas, limites e fronteiras, ‘o hibridismo por excelência’, como afirmou Robert Storr em seu ensaio *Disparities & Deformations: Our Grotesque* (2004).

Híbrido em sua natureza, por desfazer barreiras, juntar os diferentes e produzir algo novo, inusitado, como já fora descrito por Bakhtin (2010) a respeito dos princípios do carnaval do período medieval. Tal característica é notória no carnaval de rua brasileiro, justamente por talvez sermos em si o resultado de uma mistura onde  $1+1+1=4$ , nos tornando híbridos em nossa origem enquanto país nos moldes das civilizações modernas.

Desta ‘hibridização orgânica’ histórica entre nativos do continente sul-americano (os povos ameríndios), os africanos (escravizados) e os colonizadores europeus (sobretudo portugueses), certamente deste encontro original, já em sua origem necessariamente híbrido e gerador deste quarto elemento, advém o ‘brasileiro’.

Parece que isto que nos constitui deixou um legado grotesco em nossa cultura, nos atravessando não só durante o nosso carnaval e respectivos eventos preparativos, mas também em nossa forma de ser e estar no mundo. Talvez por isso sejamos grotescos no seu sentido mais adaptativo, flexível, combinatório entre todas as diferenças e na reverenciada e emblemática imagem do ‘homem cordial’ desenvolvida por Sérgio Buarque de Holanda em seu clássico *Raízes do Brasil* (1995).

A contribuição brasileira para a civilização será a cordialidade – daremos ao mundo o ‘homem cordial’. A ilhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço

definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. [...] São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. [...] Nenhum povo está tão distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. [...] A polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. [...] Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar inatas sua sensibilidade e suas emoções. [...] No ‘homem cordial’, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expressão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais à parcela social, periférica, que no brasileiro tende a ser a que mais importa. (HOLANDA, 1995: p.146-147)

Agora, imagine se durante o ano já tratamos a todos pelo primeiro nome, omitindo o sobrenome de família no tratamento social. Se procuramos sempre estabelecer ‘intimidade’, pois no Brasil, é precisamente o rigorismo do rito, inclusive religiosos, que se afrouxa e se humaniza, afirma Holanda (1995). O emprego da terminação ‘inho’, apostas às palavras, serve para nos ‘familiarizar’ ainda mais com as pessoas e os objetos, como uma maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também aproximá-los do coração – não importa se a pessoa ou objeto é mesmo baixo ou pequeno; o nome já passará a ser usado no diminutivo ou ganhará um apelido, de modo a estabelecer um vínculo fraterno.

Se esse comportamento já faz parte da nossa cultura, imagine o fenômeno da ‘heteroglossia’ durante o nosso carnaval de rua? De acordo com Antonio Candido, em seu prefácio à Holanda (1995), temos a incapacidade secular de separarmos a vida pública da privada. E se isso é algo caracteristicamente transgressivo do carnaval, conforme descreveu Jenks (2003) ao se referenciar na teoria de Bakhtin (2010), por certo se intensifica durante as nossas manifestações de carnaval de rua.

Talvez por isso as máscaras, as fantasias e respectivo ato de transvestir-se de caricatos personagens, cujas personalidades deslizam na mesma pessoa durante um mesmo carnaval, sejam recursos libertadores de amarras sociais instituídas em nossa cultura e tão ansiosamente aguardados 360 dias para serem utilizadas durante o carnaval, para vivermos a experiência única que é ‘brincar de’, ou ‘pular carnaval’ – como nós chamamos.

Talvez seja justamente porque o ato de brincar, a brincadeira e o exercício do lúdico são tão fundamentais para o ser humano, independentemente de sua faixa etária. Pois, como afirma o psicanalista Donald Winnicott em seu clássico ‘O Brincar e a Realidade’ (1975), ‘é no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação’ (p. 79).

Quanto riso, oh! Quanta alegria!

Mais de mil palhaços no salão.

Arlequim está chorando

pelo amor da Colombina

no meio da multidão.

Foi bom te ver outra vez

está fazendo um ano

foi no carnaval que passou.

Eu sou aquele Pierrô

que te abraçou e te beijou meu amor.

A mesma máscara negra

que esconde o teu rosto.

Eu quero matar a saudade...

Vou beijar-te agora,

Não me leve a mal,

Hoje é carnaval!

(Zé Ketí e Pereira Mattos, *Máscara Negra*, 1967)

### Capítulo III. DANÇA COMO PRÁTICA: O CORPO MULTIPLICITÁRIO

Ser pedra depende de prática

– Manoel de Barros, *Matéria de Poesia, in Poesia Completa (2010)*

Há algumas definições para o termo prática, de origem grega, *praktiké*. A aplicação de regras e princípios; a execução repetida de algo ou o exercício sistemático com o fim de adquirir destreza ou proficiência; o modo de proceder; o uso, o costume; a maneira ou método usual de se fazer algo; o exercício de qualquer profissão; a habilidade em qualquer ocupação adquirida por prolongado exercício da mesma. Tudo isso indicaria que algo ou alguém possui ‘muita prática’.

No âmbito da dança, a bailarina e performer Vânia Rovisco (2015)<sup>23</sup> propõe uma distinção entre o que se faz em sala de aula – de técnica ou de criação – e aquilo o que ela denomina de ‘prática’. Pois, segundo Rovisco (2015), o espaço da aula é o da ‘formação’, é o espaço de se receber informações. Já a ‘prática’ é o espaço pessoal no qual cada artista irá criar para absorver tais informações buscando um desenvolvimento, no sentido de se construir um corpo presente para comunicar ao eleger diariamente algo para se trabalhar. Prática é o ato de escolher, para fazer todos os dias, algo daquilo que nos potencializa e sobre o qual precisamos avançar. Um lugar onde podemos reconhecer os nossos hábitos e criar espaço para transformá-los.

Esta concepção de ‘prática’ deve ser diária, pois sendo seres singulares e com perspectivas únicas, a cada dia teremos disponibilidades diferentes para coisas distintas. Rovisco (2015) atenta para o fato de que a prática é ‘disciplina’, porém não é ‘rigor’, ou seja, é ‘auto-disciplina’, mas não precisa ser sempre a mesma coisa, nem sempre no mesmo horário. Entretanto, enfatiza que é preciso haver ‘insistência’ e não se deve abdicar da prática. Pois a prática é sobre resistir, permanecer. Sendo um corpo no espaço em composição, e a linguagem física é comunicação, se não houver um corpo com presença a compor com o todo, o bailarino permanecerá plano, em uma superfície lisa. E não é isso o que se espera ver em cena.

---

<sup>23</sup> Durante workshop de Dança Contemporânea no âmbito do PEPCC 2015-16 em dezembro passado.

Será justamente sob este aspecto, de se ‘por em prática’, no sentido de realização de qualquer ideia ou projeto, que Hélia Borges irá defender em sua tese *Sobre o movimento: o corpo e a clínica* (2009) ‘a dança como prática política’. Pois é

a dança, como portadora de um especial traço característico que é o seu eterno desaparecimento. Sustentada na construção do gesto, no movimento e no ritmo, [–] as variações são seu tema revelando uma certa imanência política à presença corporal que, em sua condição plural, nômade e imprevisível [–], a dança voltada para a experimentação da mobilidade do corpo, pode se tornar um campo privilegiado para o combate aos microfascismos cotidianos. (BORGES, 2009: p.144)

Em sua tese, Borges (2009) se ‘dedica ao estudo do corpo em sua qualidade sensível buscando evidenciar que é sobre este que incidem as formas de dominação’. Em uma pesquisa fundamentada em seus largos anos de experiência clínica em conjunção com sua docência na Escola e Faculdade Angel Vianna (Rio de Janeiro, Brasil)<sup>24</sup>, Borges (2009) elegerá um espaço importante para a dança em sua tese por verificar nela a possibilidade de transformação efetiva (e afetiva) de um ‘corpo entediado, esvaziado de suas forças singulares produtivas’, por ter sido ‘anestesiado em seu campo intensivo’, quer seja por ‘sobre-excitação’ quer seja por ‘apagamento’.

De acordo com a autora, ao proporcionar um campo potente de resistência às políticas do biopoder e seus estratégias, através de seus métodos de experimentação do movimento e de sensibilização corporal, a dança ‘apreendida no gesto, em seu ritmo’ é capaz de fazer emergir ‘uma dimensão do humano que escapa ao adequado, ao racional, ao identitário’, isto é, que escapa à mortificação biopolítica (p.15). Sobretudo porque

a dança se concretiza num processo de investigação das possibilidades do corpo, explorando todas as potencialidades inscritas nas temáticas a serem trabalhadas pelo artista, deformando as formas preestabelecidas, suspendendo o sentido

---

<sup>24</sup> <http://www.escolaangelvianna.com.br/blog/> O legado de Angel e Klauss Vianna encontra-se disponível em respectivos acervos online: <http://www.angelvianna.art.br/> e <http://www.klaussvianna.art.br/>

comum das coisas, visando trazer novas possibilidades sógnicas. Abre-se, portanto, o campo perceptivo. (BORGES, 2009: p. 146)

É a partir desta abertura do campo perceptivo que se inicia o processo de empoderamento do sujeito e a transubjetivação<sup>25</sup> se efetua. Assim, a ‘compreensão da multiplicidade que habita um corpo que se move’ (p.145) e o ‘movimento enquanto construtor de novos mundos possíveis’ (p.09) reiteram a dança como principal agente da biopotência – descrita por Peter Pal Pelbart em *Vida Capital* (2007) como ‘a capacidade do vivo se afirmar como existente’ diante do enfrentamento das intervenções biopolíticas no corpo e na vida (PELBART, 2007 apud BORGES, 2009: p. 04).

Neste contexto, a compreensão do corpo em movimento em sua multiplicidade se tornou fundamental em sua tese e, por conseguinte, também a própria dança, enquanto campo privilegiado de estudo e pesquisa do movimento. Pois compreende-se que

o movimento é um percurso de um ponto a outro no tempo e/ou no espaço, mas ele não implica necessariamente um sentido. O movimento só se torna transitivo quando se transforma em gesto. A dança enquanto manifestação de um movimento corporal, fusiona em si este duplo aspecto. Entre existência objetivável e acontecimento evanescente, situa-se a dança. (BORGES, 2009: p.146)

Sobre este aspecto, Borges (2009) retoma as ideias de movimento e pré-movimento em Rudolf Von Laban (1879-1958), que, destituindo-lhe de uma construção do gesto por imitação, fez emergir na dança moderna o ‘gesto imanente’ que ‘busca expressar a singularidade do ato criativo, contagiando pelos múltiplos nele contidos’ (p.147).

De acordo com Isabelle Launay, em seu artigo *Laban ou a experiência da dança* (1998), Laban se interessava principalmente pela ‘importância do movimento e a sua

---

<sup>25</sup> Na transubjetividade estão implicados os atravessamentos oriundos das formas de apreensão do mundo localizados para alguém do universo simbólico, situados nos atritos gerados na experiência primária de alteridade e que se realizam na construção erotizada com o mundo (op.cit: 24)

influência sobre a qualidade de vida cotidiana’ (p.74). Pioneiro da dança expressiva europeia, uma das suas áreas de investigação e criação se relacionava diretamente ao processo de mecanização do corpo inaugurado pela vida moderna no período da Revolução Industrial na virada do século XIX para o XX. Foi Laban quem, na história da dança no ocidente, se interessou pelo automatismo do movimento instituído no corpo do homem moderno em sua relação recém-inaugurada com as máquinas do mundo industrial, acabando por desenvolver uma ampla pesquisa de análise do movimento com o intuito de restituir ao homem comum sua capacidade motora e criativa.

Outro aspecto relevante de intervenção no fazer da dança e que também foi inaugural do que se convencionou chamar de dança contemporânea, dentre outros aspectos inovadores, foi a introdução do método do acaso aplicado por Merce Cunningham (1919-2009). Com isto, de acordo com Borges (2009), Cunningham possibilitou o surgimento de ‘expressões singulares nas múltiplas manifestações do existir’ de seus bailarinos (p. 148).

Ao introduzir ‘o acaso na coreografia e a decomposição das sequências “orgânicas” de movimento’, o trabalho de Cunningham passou a se produzir na multiplicação das articulações tradicionais’. Foi com o ‘esvaziamento das emoções e das imagens da esfera dos movimentos, concentrando-se apenas nos movimentos’ que ele conseguiu produzir o vazio, e teriam sido justamente estes ‘vacúolos’ que permitiram a ‘multiplicação das articulações do movimento’ (148).

Para Borges (2009), é justamente a produção de vazios o que possibilita a abertura de novos campos perceptivos – agenciamento fundador da dança contemporânea. É a partir das sensações criadas no corpo pelas articulações – experiência vivida no encontro com os espaços articulares do próprio corpo – são nestas dobras que o corpo se multiplica e amplia sua capacidade de existir.

Assim, Borges (2009) circunscreve o campo da dança contemporânea como seu objeto de maior interesse, pois foi a dança contemporânea quem desamarrou o corpo do bailarino clássico da necessidade de imitação, do mimetismo do gesto, que retirava dele a possibilidade de ‘transitar na imponderabilidade, na obscuridade’. Para a autora, ‘o ato de desconhecimento, de estranheza, de desterritorialização está implicado na dilatação, não na imitação’ (p. 147). São exatamente as ‘múltiplas possibilidades gestuais que se instalaram a partir do momento em que não mais a representação se coloca como referência para o gesto dançado’ que aproximam a dança de uma prática libertária do automatismo instituído pelo projeto moderno de sujeito e sociedade (p. 152).

A dança é o um absoluto efêmero; ela desaparece no momento mesmo em que surge, detendo assim a ideia de infinito, um lugar puro, nu, fora do nome, para além do dizível. Vertigem: o infinito aparecendo na finitude do corpo que é capaz de arte. A substância da arte é uma abstração da experiência material, transmite o fugidío e ao mesmo tempo o familiar a senciência. Na arte, a forma é dada imediatamente à percepção, mas vai além de si mesma. (BORGES, 2009: p. 153)

Para a autora, os problemas e questões que surgem para o artista da dança contemporânea emergem a partir de ‘percepções, sensações, inquietações, dúvidas e, deste caos – massa a ser modelada em movimentos e gestos – expressam-se, como efeito, a abertura de uma fenda no senso comum, o que possibilita uma visão que ilumine outros horizontes’. Assim, ‘a dança promove, então um ato de abrir o espaço comum circundante’, justamente porque ‘ela cria seu próprio espaço’ (p. 150).

Trata-se de um ‘espaço limitado’. Todavia, o bailarino nunca perde sua consciência de que o seu espaço é tangível e real. Tal fato instaura uma ‘dupla percepção do movimento’, a saber, em uma ‘escala macro’, percebe-se o repouso como ponto inicial de onde se origina o movimento. E na escala micro, da ‘micropercepção’, este repouso já se encontra em movimento. E é por isso que a autora afirma que ‘o corpo mesmo parado é visto como um campo de forças atravessado por vetores, correntes e tensões’.

É justamente neste intervalo entre o aparecimento e o desaparecimento do movimento, gerador de uma ‘dupla inscrição do movimento’ no corpo dançante, que o dançarino atinge seu ‘equilíbrio metaestável’ (GIL, 2001 *apud* BORGES, 2009: p. 150). E é neste ‘equilíbrio no desequilíbrio’ que Borges (2009) identifica uma transformação consubstancial, na qual o corpo se torna capaz de deixar de agir no automatismo, condição ‘resgatada a partir da conscientização do seu corpo em movimento’.

O corpo, assim, é compreendido como um ‘campo de forças’, na qual as relações entre ele e o espaço, estão tensionadas em um contíguo entre interior e exterior, tal qual a banda de Moëbius<sup>26</sup>. O ‘corpo em movimento em sua dimensão micro, campo

---

<sup>26</sup> Trata-se de um espaço topológico construído a partir da colagem das duas extremidades de uma faixa, após efetuar-se meia volta em uma delas. É, sobretudo uma superfície que transgride os parâmetros de



de forças intensivas, ou campo de deslocamentos de energia' irá conceituar o que José Gil em *Movimento Total: o corpo e a dança* (2001) define como 'corpo paradoxal'.

Nesta perspectiva, em que 'a abertura do corpo não é nem metonímia nem metáfora. Trata-se realmente do espaço interior que se revela ao reverter-se para o exterior, transformando este último em espaço do corpo'. É sob esta ambivalência que Gil (2001) conceitualiza o corpo que dança como um paradoxo, visto que ele 'abre-se e fecha-se sem cessar ao espaço e aos outros corpos, capacidade que se prende menos com a existência dos orifícios que o marcam de forma visível do que com a natureza da pele'. E é assim que 'o bailarino sente-se dançar'. (GIL, 2001 *apud* BORGES, 2009: p. 151).

A dança brinca com o tempo e com o espaço, espacializando ela cria espaço e, portanto, espacializa o pensamento. A dança é acontecimento sem representação, exige espaço; a dança é antes do nome, é a marca da emergência, do surgimento de algo. [...] É o puro acontecimento, pois quando um movimento nasce ele já nasce quando exposto, ele está nascendo naquele momento. É sempre outros mundos, ou seja, é sempre um outrar-se, como nos diz Fernando Pessoa. (BORGES, 2009: p.152)

### III) 1. A DANÇA É O QUE IMPEDE O MOVIMENTO DE MORRER DE CLICHÊ<sup>27</sup>

Há um cio vegetal na voz do artista.

Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto  
de alcançar o murmúrio das águas nas folhas das árvores.

Não terá mais o condão de refletir sobre as coisas.

Mas terá o condão de sê-las.

Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos, passarinhos...

– Manoel de Barros, *Retrato do artista quando coisa*, in *Poesia Completa* (2010)

---

fronteira, pois apresenta apenas um lado e uma borda. Devido a tais características, tem sido amplamente utilizada para representar um caminho infinito, sem início nem fim.

<sup>27</sup> Tal frase título foi inspirada em Helena Katz em seu livro 'Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo' (2005: p.32). E será aqui revisitada sob uma perspectiva coreo-política, em um diálogo entre André Lepecki, Gilles Deleuze, Felix Guattari e Manoel de Barros.

Para o poeta Manoel de Barros, em seu *Retrato do artista quando coisa* (2010), o artista terá chuvas, tardes, ventos, passarinhos, etc., e não mais ideias. Não refletirá sobre, mas será as coisas em si, isto é, terá o condão de incorporar, encarnar, devir. Qualquer que seja o viés teórico escolhido para a compreensão da visão do poeta ao desenhar com palavras subversivas um retrato do artista quando coisa, trata-se de algo que este é, ou seja, dentro do campo da experiência do vivido, do existir re e inventando realidades, ressignificando mundos.

Ter o condão de ser algo prescinde a experiência de se tornar esse algo, o que por sua vez prescinde de um corpo em processo de transformação neste algo. Se com Barros (2010), ‘bom é corromper o silêncio das palavras’, como seja: uma rã lhe pedra, posto que a rã o corrompe, um passarinho lhe árvore, com isso o transgride, as folhas secas lhe outonom, ao transmudarem-no para outono, ele se torna o próprio outono... (p.358). No universo das artes ao vivo, é a dança que domina os conhecimentos práticos e teóricos sobre o corpo, o movimento e o gesto; detém saberes e treinos de incorporação, de encarnação e de devir que se deseja em cena – as mais diversas manifestações de dança desenvolveram sua própria abordagem para tal há séculos.

Não à toa, André Lepecki, em sua introdução à *Dance* (2012), constata o fenômeno, segundo ele, ‘curioso e ainda pouco teorizado’, a respeito da dança ter se tornado, nos últimos anos, a saber a primeira década do século XXI, ‘uma referência crucial para se pensar e fazer a curadoria no âmbito das artes visuais e da performance’. Fenômeno este visto como uma intensificação de um movimento que gradual e continuamente foi ganhando forma ao longo da segunda metade do século XX (p.14).

Para o autor, a centralidade da dança nas atuais práticas artísticas e curatoriais pode ser observada artisticamente, posto que as influências e sincronicidades são muitas. Porém, no nível do discurso crítico e da percepção pública de dança, há uma falta de conhecimentos sobre o próprio desenvolvimento histórico e estético da mesma, suas preocupações iminentes e múltiplas manifestações. Lepecki (2012) cita o coreógrafo francês Boris Charmatz (2003) ao verificar o fato de ainda existir a noção de que a arte contemporânea deva ser, por definição, feita por artistas visuais ‘ou que tal história da arte, no final das contas, deva ser reticente ao incorporar dimensões performativas ou até mesmo musicais, assim como também a história da *Body Art* parece ignorar a dança ocidental’ (p.14).

De acordo com Lepecki (2012), a má compreensão sobre a dança enquanto uma suposta arte ‘visceral’ criada por artistas ‘não-verbais’ que devem se mover ‘graciosamente’ ‘ao som da música’ gera intrigantes questões, a saber:

por que a dança tem ganho cada vez mais um papel catalisador para as artes ao longo da segunda metade do século XX? Por que a dança teria se tornado uma força inevitável nas artes da cena na última década, operando como um potente atrator e surgindo tanto em trabalhos de artistas visuais, performances e artistas do vídeo, quanto em programas de galerias e museus de arte contemporânea, até mesmo sendo adquiridas por coleções de artes visuais? (LEPECKI, 2012: p.14-15)

Lepecki (2012) se aventura a nos sugerir que tal inclusão da dança em um projeto artístico na atualidade é um gesto necessário o qual lhe permitiria afirmar sobre si mesmo: ‘isto é tão contemporâneo!’ (p.15)

A fim de desenvolver uma primeira resposta para tais questões, Lepecki (2012) começa por evocar as principais qualidades constitutivas da dança, as quais segundo ele seriam: a efemeridade, a corporalidade, a precariedade, o *scoring* e a performatividade. Para o autor (2012), ‘tais qualidades são responsáveis pela capacidade da dança de ativar elementos críticos e de composição cruciais para a fusão das políticas e estéticas que caracterizam bem a sensibilidade e a cena da arte contemporânea’ (p.15).

Em primeiro lugar, a ‘efemeridade’ da dança, pelo fato de não deixar nenhum objeto por trás depois da sua performance, demonstra a possibilidade de criar alternativas para a economia da objetivação nas artes, por mostrar a possibilidade de se criar obras fora dos regimes de mercantilização e fetichização de objetos tangíveis.

Em segundo lugar, a inegável ‘corporalidade’ da dança, que constantemente demonstra, tanto para os dançarinos quanto para o público, possibilidades concretas de incorporação, até mesmo porque o trabalho do dançarino é nada mais que incorporar, desincorporar e re-incorporar, reconfigurando a corporalidade e propondo subjetividades improváveis.

Quanto à ‘precariedade’ da dança, que surge em um nível físico necessário e contínuo no jogo de dança com forças econômicas, e a um nível social em sua posição subalterna na economia geral das artes, pode-se dizer que performa/indica/frisa a

vigente e implacável precarização da vida, trazida pela momentânea e triunfante globalização neoliberal do capitalismo financeiro.

Já a profunda relação da dança com o ‘*scoring*’ expõe todas as forças imperativas e dominantes incorporadas na prática da coreografia. Na verdade, como um sistema de comando, uma partitura de movimento coreografada revela a formação de corpos obedientes, disciplinados e pré-formatados, técnica e subjetivamente adaptados para produzir, ou melhor, reproduzir certas imagens encenadas expressas por um desejo autoral.

Por fim, a ‘performatividade’ inevitavelmente revela-se como essencial ao projeto estético da dança, tendo em vista que esta propõe-se a conectar um planejamento coreográfico com sua atualização do movimento. Para Lepecki (2012),

esta ligação entre a dança e a performatividade demonstra uma implementação não metafórica, ou, uma atualização, que são pré-condições da dança: citação sem fim de uma sempre singular, ainda que sempre dispersa, ou semi-ausente, origem, que todavia insiste em fazer um retorno à dança: de novo e de novo, apesar de, ou melhor, por causa da sua efemeridade. Esta insistência em um retorno com diferença, esta ética de persistir enquanto encara as demandas da ausência, constitui a força político-afetiva particular à dança dentro de um campo mais amplo das artes contemporâneas. (LEPECKI, 2012: p.16)

De acordo com Lepecki (2012), ao se tomar todos esses aspectos – os quais são constitutivos da dança como uma prática estética e que são as principais características identitárias da dança, dentro do que Jacques Rancière (2006) designou como ‘o regime estético das artes’ (RANCIER, 2006 *apud* LEPECKI, 2012, p. 16) – começa a ficar mais claro o porquê de a dança emergir como um elemento energético e catalisador nas artes contemporâneas e pensamentos críticos da atualidade.

Lepecki (2012) observa que ‘a dança tem se tornado central em exposições de arte’, assim como ‘na última década, a dança também pode ser encontrada em projetos criados por artistas os quais não considerariam a si mesmos como coreógrafos’. Quanto a tais observações, o autor destaca a importância de se esclarecer que em todos esses casos ‘não se tratava de uma questão de “colaboração” entre as artes visuais e a dança’,

visto que ‘seria melhor se falar em um desejo gerador de confundir as artes fora das suas arrumadas circunscrições’; acrescentando a ‘tal ímpeto libertário vindo dos anos 1960, tal fusão ou confusão é acionada pela força dinâmica e mobilizadora de articulação cujo nome próprio é dança’. Assim, conclui que ‘a aliança entre este nome próprio e suas qualidades impropriamente fugidias é o que fez a dança se tornar a modalidade preponderante para se pensar e se criar na contemporaneidade’ (p.16-17).

Na sequência, Lepecki (2012) ainda sublinha um fato histórico relevante à genealogia da dança como uma arte autônoma: ‘a noção de dança enquanto “metáfora” [que] surgiu no final do século XIX’ em um contexto cuja tônica era ‘extrair a dança da sua profunda relação com a música, a narrativa e o gesto simbólico’ para passar a ser vista como uma forma de arte. Através desse movimento à procura de uma autonomia estética, o modernismo na dança se firmou e assim se desenvolveu a dança moderna naquelas três primeiras décadas – também marcadas pelas transformações sócio-político-econômicas da época (p.18).

Segundo o autor, a dança fora atravessada pelos efeitos da inflexão político-crítica sobre as artes em decorrência de alguns eventos, tais como: as duas grandes guerras mundiais, o holocausto alemão, as bombas atômicas, os movimentos de independência e respectivo novo realinhamento geográfico terrestre, a Guerra Fria, o advento da ‘sociedade do espetáculo’, a desterritorialização do capital, a globalização e o neoliberalismo.

Para Lepecki (2012), passara a existir uma sensibilidade bem distinta em relação à dança e à coreografia na virada do século XIX, e novas questões e prioridades também se fizeram sentir desde então e no decorrer do século XX, com reverberações significativas nas produções culturais e práticas artísticas da época. Tais movimentos políticos, econômicos e sociais conduziram os artistas a relacionarem suas práticas diretamente às questões da liberdade e da participação, por vezes à radicalidade das concepções sobre o humano e o não-humano. ‘Uma dupla conjuntura estabelecida entre política e subjetividade dentro da estética propôs às artes a restabelecerem suas prioridades, as quais se tornaram: ser concreta, anti-metafórica e, acima de tudo, experimental’ (p.19).

De acordo com o autor,

desde os anos 1950, a experimentação concreta havia sido relacionada a uma forma particular de atuação: o ‘performar’.

Associadas, experimentar se tornou animar as capacidades e potencialidades do corpo além e para além da formação do ‘humano’ como categoria geral de subjetivação. Experimentar era abrir o corpo para novas áreas do sensível, do perceptível e do significativo, dos afetos e das sensações. Por conseguinte, experimentar significou se aproximar dos problemas profundamente relacionados às questões que são constitutivas da dança e da coreografia. (LEPECKI, 2012: p.19)

Naquele contexto, qualquer noção de metáfora como base para a prática artística era impossível de se sustentar. Pois se tratavam de projetos biopolíticos que, em primeiro lugar, através da incorporação, experimentavam linhas de fuga concretas, corpóreas e necessárias para desmistificar tal metaforicidade insustentável; e em segundo lugar, ofereciam caminhos para explorar modos alternativos de se viver e de estremecer os sistemas de subordinação e respectivos comportamentos pré-condicionados.

Por fim, Lepecki (2012) observa, ‘não que a dança tivesse uma “solução natural” para estes desafios, visto que a dança também teve que encontrar seus próprios modos de experimentar e performar subjetividades e corporeidades’. Porém, defende o autor, ‘dado as cinco características constitutivas’, descritas anteriormente, ‘a dança já estaria equipada para enfrentar tais problemas’ (p.19).

Todavia, como afirma Lepecki (2012), a dança ainda tinha que ‘redescobrir a si mesma, fora dos paradigmas da estética modernista – mesmo que para tal tivesse que desenvolver uma crítica à própria noção de que seria uma “arte do movimento” – e dos coreo-normativos modos de treinamento, composição e apresentação de dança’. Por conseguinte, o autor destaca a importância que teve a dança ‘de pedestres’, a dança ‘tarefa-orientada’, as danças nas galerias, nas ruas, nos museus e/ou em praias vazias nos anos 1960 (p.19).

Em contrapartida, Lepecki (2012) também sugere que poderíamos pensar que os anos 1970 teriam marcado de vez o fim da cooperação entre a dança e as artes visuais com o advento da arte conceitual e do pós-minimalismo, graças ao seu particular modo de desmaterializar o objeto artístico, atrelados à sua forte dimensão política (p.19). Pois, naquele período

Yvonne Rainer havia se mudado da coreografia para o vídeo; a arte da performance e a *body art* estavam crescendo, repensando e ativando o corpo de uma forma que a dança nunca havia ousado à fazer; enquanto a dança-teatral, especialmente durante os anos 1980, começou a se preocupar novamente com a exibição da técnica de dança – salvo as maiores exceções, de meados dos anos 1970 em diante, que foram Pina Bausch com a criação da Dança-Teatro em Wuppertal e a colaboração entre Steve Paxton, Lisa Nelson e Nancy Stark Smith na invenção e desenvolvimento do Contato Improvisação. (LEPECKI, 2012: p.19)

Entretanto, o autor afirma que duas novas forças se fundiram no início dos anos 1980, redefinindo os horizontes estético-político-afetivos das décadas seguintes e reacendendo as capacidades políticas e estéticas da dança. Tratavam-se dos fenômenos: ‘pandêmico da SIDA e seus efeitos entorno das questões de identidade, corporeidade e mortalidade como um desafio essencialmente biopolítico’ e do ‘avanço do hip-hop dentro da hipervisual emergente cultura vídeo-musical a qual mediou para uma audiência global imagens de um movimento negro que propôs agenciamentos radicalmente diferentes entre dança, palavras, ritmo e política’ (p.20).

E se hoje, as questões preeminentes do nosso tempo possam ser diferentes – precarização da vida, fundamentalismos e torturas, guerras por fontes de energia, catástrofes ecológicas, etc. – de todo modo, segundo o autor (2012), ‘as questões coreo-políticas permanecem’ (p.21), sejam:

identificar quais são as forças e os equipamentos, diários e não-metafóricos, que coreografam a sujeição, a mobilização, a subjugação e a prisão; descobrir como se mover nesta contemporaneidade; compreender como, movendo (ainda que em pausa) pode-se criar uma nova coreografia para o desenvolvimento social. (LEPECKI, 2012: p.21)

Desde que estas questões continuem relevantes, Lepecki (2012) afirma: ‘a dança continuará a ser uma prática crucial e um sistema de pensamento crítico dentro do regime estético da arte contemporânea’ (p.21).

### III) 2. MAS PENSO QUE SEJA UM DESOBJETO ARTÍSTICO...

O resto ia no invento  
Pois que inventar aumenta o mundo  
– Manoel de Barros, *Retrato do artista quando coisa*, in *Poesia Completa* (2010)

Em princípio paradoxal, ao propor pensar o como se mover mesmo em pausa, Lepecki (2012) refere-se à compreensão de Gilles Deleuze sobre o movimento enquanto ‘pura intensidade’, logo, acontece mesmo na imobilidade, desde que esteja relacionado à atualização de um evento. Especificamente em *O que é Filosofia?* (2008 [1981]), Deleuze, em parceria com Guattari, irá afirmar que ‘a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si’ e o artista é aquele que ‘faz vir diante de nós [em sua obra], não a semelhança [com algo], mas a pura sensação’ (p. 213-217).

Movimento enquanto pura intensidade e obra de arte enquanto pura sensação são dois pontos que podem vir a colaborar na compreensão da proposta de Lepecki (2012) a respeito da presença da dança como crucial no desenvolvimento de práticas e pensamentos nas artes contemporâneas. Pois Deleuze e Guattari (2008), ao mesmo tempo em que afirmam que a arte é a única coisa do mundo que conserva e que ‘se conserva em si, embora não dure mais que seu suporte e seus materiais. [...] o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos’ (p.213). Ao longo do capítulo *Percepto, Afecto e Conceito*, esclarecem tais afirmações ao definirem que

os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; [e] os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, percepções e afectos são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo



das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. (DELEUZE e GUATTARI, 2008: p. 213)

Assim, Deleuze e Guattari (2008) também desenham um novo retrato do artista quando coisa em uma manobrista própria desta dupla de filósofos, o artista sendo aquele que cria blocos de perceptos e afectos, e cuja única lei de criação é que o composto deve ficar e manter-se de pé sozinho, sendo isso o mais difícil. Para tal, para que esta única lei de criação aconteça, eles acreditam que se faz necessária a inverossimilhança geométrica, a imperfeição física e a anomalia orgânica sob a perspectiva tanto de um modelo suposto quanto das percepções e afecções vividas. O ‘manter-se de pé sozinho [...] é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo’ (p.214).

Em uma contraposição entre as artes produzidas por pessoas com sofrimento mental e as obras de profissionais das artes, os filósofos descrevem mais uma característica dos blocos de sensações, que é a necessidade que eles têm de possuírem ‘bolsões de ar e de vazios’, visto que mesmo o vazio é uma sensação e ‘toda sensação compõe-se com o vazio, compondo-se consigo’. E por fim, a este respeito, desenham a seguinte imagem: ‘uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se [...] guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos’ (p.215).

Os autores também afirmam que concebemos, desenvolvemos e fazemos arte com sensações, ou seja, ‘pintamos, esculpimos, compomos, [dançamos], escrevemos sensações’, que por sua vez, enquanto perceptos, não seriam emoções que remeteriam a um objeto especificamente. Quanto ao modo como a sensação poderia se conservar sem um material durável, por mais que o tempo seja breve, já é considerado uma duração. Eles observam que, por sua vez, o plano do material ‘invade o plano da composição das sensações mesmas, até fazer parte dele ou ser dele indiscernível. [...] E, todavia, a sensação não é idêntica ao material, [...] o que se conserva em si é o percepto ou afecto’ (p.216). Assim,

mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos

momentos. A sensação não se realiza no material sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva. (DELEUZE e GUATTARI, 2008: p. 217)

Se o que se conserva em si é o percepto ou afecto, tendo em vista a sensação não ser idêntica ao material, o que acontece quando se trata de uma arte na qual o material e o suporte são os mesmos? Ora, sendo a dança a arte cujo suporte e respectivos materiais são os próprios corpos dos bailarinos e as coreografias, com seus gestos e movimentos dançados – respectivamente, corporalidade e *scoring*, e porque ‘o homem [...] é ele próprio um composto de perceptos e afectos’, pode-se compreender como imanente à dança ser em si e por si mesma um bloco ou um composto de sensações – prescindindo de se materializar enquanto um objeto artístico, sendo a sua própria ação de existência, o dançar, uma entidade de sensações.

Pois, justamente no sentido da sua efemeridade que, mesmo na sua curta duração, ao existir apenas durante as suas apresentações, ela permanece através do composto de perceptos e afectos criados no encontro com seu público e se perpetua no jogo da sua presença pela ausência daqueles corpos-bailarinos, o que, por sua vez, vai novamente de encontro à contemporaneidade das artes que desmaterializaram o objeto artístico como fim em si na sua concretude. A dança devém ser de sensação na sua precariedade física, em congruência com o momento presente de precarização da própria vida, frágil e exposta em diversos níveis sócio-político-econômicos.

E será através da quinta e última característica descrita por Lepecki (2012), a performatividade, na qual a dança insiste em um retorno com diferença enquanto enfrenta as suas próprias demandas de ausência justamente por causa da sua efemeridade, que toda a dança se tornará expressiva, em justaposição à afirmação de Deleuze e Guattari (2008) de que ‘toda a matéria se torna expressiva’.

Será diretamente com o corpo, pelo corpo e através do corpo que a dança, a partir de seus mais variados métodos, dará vida ao três ‘grandes tipos monumentais’ ou ‘variedades’ de apresentações dos compostos de sensação, caracterizados por Deleuze e Guattari (2008) a saber: a sensação simples, eles chamaram de ‘vibração’ – embora já durável ou composta; ou quando duas sensações ressoam uma na outra em um corpo-a-corpo puramente energético, eles chamaram de ‘enlace’ ou ‘corpo-a-corpo’; já quando

duas sensações se separam ou se distanciam, mas para serem reunidas pela luz, pelo ar ou pelo vazio, eles chamaram de ‘recuo’, ‘divisão’, ‘distensão’ (p.219).

‘Vibrar a sensação – acoplar a sensação – abrir ou fender, esvaziar a sensação’. Se para os filósofos (2008), a escultura apresenta esses tipos quase em estado puro, tal como os grande escritores sempre souberam bem criar esses seres de sensação que conservam em si a hora de um dia, o grau do calor de um momento, para as artes da cena, a dança é quem mais favorece este suposto estado de pureza dos três grandes tipos de compostos de sensação, pois é através da incorporação em si mesma que irá fazer vibrar, acoplar, abrir ou fender ou esvaziar a sensação no próprio corpo em movimento dançado.

Parafraseando a afirmação de Deleuze e Guattari (2008) sobre a escultura, no caso da dança, esta apresentaria estes tipos em estado puro, com suas sensações-corpo, que vibram segundo a ordem das partituras coreográficas, seus poderosos corpo-a-corpo com o público que os entrelaçam, seu arranjo de grandes vazios entre gêneros distintos de dança e entre seus pares de movimento, onde não se sabe mais se é a luz ou o ar que dança sozinho ou é conduzido pela dança.

Por fim, mais especificamente sobre o percepto, os autores o definem como

a paisagem anterior ao homem na ausência do homem. [...] É o enigma (frequentemente comentado) de Cézanne: ‘o homem ausente, mas inteiro na paisagem’. Os personagens não podem existir, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. [...] os afectos [entre eles e os animais] são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles e a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. ‘Há um minuto do mundo que se passa’, não o conservaremos sem ‘nos transformarmos nele’, diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 219).

Já sobre o afecto, para os filósofos

não ultrapassa menos as afecções que o percepto, as percepções. O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem. [...] É antes uma extrema contigüidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo. [...] não é [...] que um se transforme no outro, mas algo passa de um ao outro. Este algo só pode ser precisado como sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se as coisas, animais e pessoas [...] tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama de afecto. [...] Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação como numa escultura de Rodin. São blocos. (DELEUZE e GUATTARI, 2008: p. 224-225)

Novamente, a dança se afinando. Se o percepto seria ‘a paisagem anterior ao homem na ausência do homem’, as efemeridade e performatividade imanentes à dança favorecem o seu surgimento. E se os afectos são precisamente ‘os devires não humanos do homem’, a corporalidade e o *scoring* imanentes à dança – desenvolvida de forma a potencializar corpos extremamente capazes, abertos e disponíveis para devir o que for preciso e desejado – favorecem o agenciamento dos afectos através de suas obras dançadas, seja em movimento ou em pausa num devir zero.

Talvez seja justamente pela dança, em suas características imanentes, favorecer o contato com aquilo que precede imediatamente a diferenciação natural entre as coisas, animais e pessoas, trabalhando a partir de e dentro desta zona de indeterminação, de indiscernibilidade criada pela própria vida, que a arte contemporânea – cujo privilégio é ser a única área, por ser arte, que pode atingir e penetrar tal zona – reconheça na dança a força de co-criação em todas as suas potencialidades.

Novamente parafraseando Deleuze e Guattari (2008), pode-se afirmar que a dança, com suas práticas e seus conhecimentos, contém esse ‘composto de forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os

troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos’. E se para os filósofos, ‘a carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações’ (p.236), tal afirmação lança pistas contundentes para compreensão do fenômeno constatado por Lepecki (2012) na cena das artes contemporâneas de privilegiar a dança como catalisadora e como crucial nas práticas artísticas e pensamentos críticos da atualidade.

Por fim, a respeito da relação entre compostos de sensações e os artistas, Deleuze e Guattari (2008) observam que

os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si. O artista acrescenta sempre novas variedades no mundo. [...] É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos-nos com eles, ele nos apanha no composto. (DELEUZE e GUATTARI, 2008: p. 227)

Ora, ‘ele nos apanha no composto’! E o artista, quando dançarino, ou quando se aproxima das práticas e conhecimentos da dança para sua criação, nos ‘outonam’... ou nos ‘primaveram’... quaisquer que sejam as estações ou suas questões coreo-político-afetivas, transmutamos com eles.

### III) 3. SOBRE *BRAGAS* & *BANANAS*

‘Braga’ é a denominação na língua espanhola para a peça de roupa íntima feminina que reveste a parte de baixo do corpo. No Brasil é chamada de calcinha, em Portugal de cueca. Do inglês *panties*. Já o revestimento de cima, o *soutien*, do francês, é comum em todas essas línguas. Mas os sutiãs já foram queimados nos anos 1960; as calcinhas, ainda não.

Parece que a invenção do sutiã teve por objetivo acomodar o seio, possibilitando moldá-lo, diminuí-lo, escondê-lo ou exibi-lo. Transformou-se de coadjuvante a

protagonista do figurino, e se tornou um aliado na busca da beleza e do conforto. Uma versão desta história conta que tudo começou no início do século XX, com o gesto transgressivo de uma jovem nova-iorquina, Mary Phelps Jacob (1891-1970), que se revoltou contra o espartilho ao criar uma espécie de ‘porta-seios’ tendo como material dois lenços, uma fita e um cordão. Depois de confeccionar cópias para as amigas, resolveu comercializar a invenção. Mais interessada no sucesso de sua criação nas festas do que nas lojas, acabou por vender a patente nos Estados Unidos.

Assim como o espartilho, que surgiu na Renascença para encaixar a silhueta feminina em um padrão estético imposto pela aristocracia ocidental – por meio de cordões bem amarrados, ele apertava os seios a tal ponto que muitas desmaiavam. Com o tempo, o sutiã também ganhou estatuto simbólico de opressão masculina. Se quando apareceu, o sutiã veio para libertar as mulheres daquela ditadura, décadas posteriores, nos anos de 1960, as feministas o queimaram em praça pública.

Por ser a opressão da sexualidade feminina, a violência contra a mulher e o feminicídio ainda recorrentes nas sociedades contemporâneas que este espectro temático se tornou objeto de pesquisa, ou seja, em campo de questões coreo-políticas-afetivas do projeto *Demasiado Sensual*, cujas respostas ativas têm sido elaboradas como performances em espaços públicos, a saber: *PUTA MADRE* (2015) cuja ação-chave é a retirada de inúmeras calcinhas, e *Yes, nós temos bananas!* (2016) cuja ação-chave é o comer bananas.

Questões de gênero, terminologias e categorias, criações humanas datadas, questionáveis e questionadas por movimentos ativistas pela diversidade das manifestações da sexualidade humana. Hoje, além da bissexualidade (conceito psicanalítico que defende a universalidade da bissexualidade humana ao nascimento, assim como um corpo totalmente auto-erógeno), também se reivindica o espaço para a coexistência da transsexualidade com as demais – por sua vez, já questionadas em seus próprios campos semânticos e semióticos, como por Judith Butler em seu clássico *Gender Trouble* (1990).

Todos esses temas mobilizam incontáveis grupamentos humanos e esferas sociais distintas. Querendo ou não, todos nós nos posicionamos sobre a questão. Todos somos chamados a responder por um nome (masculino, feminino, ou unissex) que a família de origem nos batiza e a responder (ou não) por um determinado tipo de comportamento mais ‘adequado’ ao nosso ‘gênero de nascença’ (NBC News, 2015). As portas dos banheiros, cujos símbolos distinguem o universo ‘masculino’ do ‘feminino’,

seria outro exemplo desta chamada para uma ‘tomada de posição’, assim como de ‘performar cotidianamente’ o próprio gênero, qualquer que seja (PELLEGRINI, 2015). Quem deseja outra coisa, quem sai deste eixo imposto em sua cultura de origem, sofre. Quem deseja ser e exercer sua sexualidade de forma livre mesmo dentro da ‘normatividade’ hetero-hegemônica estabelecida na contemporaneidade, também sofre.

Todavia, não se pretende aqui pormenorizar conceitualmente tais questões, mas ir direto aos comportamentos, ou seja, aos reflexos destas questões no cotidiano, como se vive e se sente isso, pois são exatamente estes os materiais de trabalho que compõem o cerne coreo-político-afetivo das performances de rua *PUTA MADRE* (2015) e *Yes, nós temos bananas* (2016) desenvolvidas por mim no âmbito do projeto *Demasiado Sensual*.

### **III) 3.1. CIRCUNSCREVENDO A CULTURA DO ESTUPRO E O FEMINICÍDIO**

Observa-se que ser mulher em uma sociedade com o legado do patriarcado imposto durante a colonização europeia nas Américas a partir do século XV faz com que ela carregue o lugar do ‘NÃO’ e o paradoxo do ‘dever sem prazer’. Ou seja, as mulheres são ‘adestradas’ desde este paradigma. Pois a menina não pode sentar-se no chão de calcinhas/biquínis sem vestir um short por cima (afinal, pode vir a ter alguma inflamação na vagina); não pode mostrar os mamilos – o quanto antes os pais as vestem com bustiês/tops/sutiãs (somente quando bebês ficam só com a parte de baixo do vestuário como os bebês meninos, já quando meninas, logo lhe vestem o dorso, mesmo ainda na ausência dos seios); também não pode sentar-se de pernas abertas, mas deve-se mostrar as pernas torneadas e depiladas ou com pelos clareados em micro-shorts ou micro-saias; os seios não podem estar à mostra – o *topless* nas praias brasileiras ainda é um tabu, mas os decotes ultra sensuais, quase nus, são permitidos; aprende-se desde cedo sobre o corpo fisiológico, sobre a saúde física e sexual – de onde veem os bebês, o processo da menstruação (é ensinado como não engravidar, mas não é ‘permitido’ transar de acordo com os próprios desejos, pois isso não é um comportamento ‘adequado’ a uma mulher ‘direita’); a virgindade é algo que deve ser ‘preservado’ e não se deve contar para ninguém quando é ‘perdida’; sair com o amigo de um ex-namorado é o suficiente para rotularem a mulher como ‘sem valor’, ou melhor, vadia, vaca, piranha, vagabunda; ‘ficar’, sair, dormir com mais de um homem ao mesmo tempo é sinal de ‘prostituição’ e não de simples exercício livre da própria sexualidade; comprar

preservativos e pílulas na adolescência é um constrangimento nas farmácias e deve ser um segredo para todos.

Conclui-se que a família dá orientações à mulher sobre a vida sexual apenas para que não se engravide antes ‘da hora’, não para que tenha prazer pelo prazer e uma vida íntima e sexual satisfatória; aprende-se a ser sensual para o deleite do sexo oposto, ou para causar inveja em outra mulher, mas não pode-se ter prazer. Dentro da ‘cultura do estupro’, todas as vezes em que mulheres foram, são e serão violadas e desrespeitadas, a culpa sempre foi, é e será delas, porque sempre foram, são e serão as ‘responsáveis’ pelo ato criminoso do Outro, invariavelmente um ‘homem’. Eis a lógica da ‘cultura do estupro’: a vítima é sempre culpabilizada.

Em suma, os corpos e a sexualidade feminina são ‘adestradas’ para o cumprimento de padrões cuja tônica é o ‘não’. Não à toa a mulher neste contexto tem dificuldades para encontrar sua forma de gozar e/ou atingir orgasmos múltiplos, quiçá pesa-lhe a culpa ao sentir prazer e se realizar sexualmente, porque desde sempre lhe é dito que esse lugar é proibido. Ela não pode! Ela não pode gozar sem ser ‘objeto de desejo’ e satisfazer ‘seu homem’ primeiro.

As revistas femininas corroboram com isso, desde as publicações para as adolescentes, onde seus artigos ensinam como dar prazer ao homem, mas não como sentir prazer sozinha, como chegarmos no ‘ponto G’ de forma autônoma. Quando falam, é a partir de uma relação com alguém. Naturaliza-se assim o lugar de ‘servir ao macho’, como quem deve ‘servir à casa’. Mesmo nos discursos sobre a mulher moderna, ‘bem sucedida e feliz’ é aquela que dá conta da vida profissional e doméstica ao mesmo tempo em que também se mantém esbelta e sexy.

É tanta contradição que o lugar da insuficiência, de nunca se chegar a este patamar, gera inúmeros problemas de saúde psíquica e física. Fato que também expõe as mulheres a situações violentas, tais como seguir um protocolo social de ter que ‘ceder’ aos próprios parceiros mesmo quando não querem transar, afinal, é preciso estar sempre disponível! O que não deixa de ser uma forma de estupro, um estupro silencioso, e talvez no extremo da radicalidade do perverso, pois este ninguém sabe. Até mesmo quando se sabe, não se reconhece como tal (LEITE, 2015).

Imagine o panorama real tendo em vista, por exemplo, no Brasil, onde estima-se que apenas 35% dos casos de estupros criminosos foram denunciados de um número de 50.224 casos registrados no ano de 2013 (BBC News Brasil, 2015). Inúmeros casos de violência doméstica também sequer chegam ao registro criminal ‘oficioso’, pois toda



mulher já foi violada ou estuprada silenciosamente e infinitas vezes, de forma que, infelizmente, nunca dar-se-á conta de se registrar tais fatos.

É neste contexto que leis de proteção à integridade física e pela vida da mulher indignam, ora pela necessidade de sua existência – Lei Maria da Penha, de 2007 (R7 NOTÍCIAS, 2013b) –, ora pela inacreditável ‘revolta’ por parte de homens que acham tais leis ‘descabidas’ (CARVALHO, 2012), como quando por ocasião da promulgação da recente lei instituída no Brasil em 2015 contra o *feminicídio* (PORTAL BRASIL, 2015).

*Femicídio* é o termo cunhado para o assassinato de mulheres em razão do gênero (feminino), ou seja, simplesmente por serem mulheres. Curiosamente, o termo pode ser dividido em duas partes em sua etimologia: primeiro, *femi*, que deriva de *femin-*, cuja origem é grega (*phemi*) e significa ‘*manifestar seu pensamento pela palavra, dizer, falar, opinar*’; e *-cídio*, derivado do latim *-cid/um*, cujo significado remete à expressão ‘*ação de quem mata ou o seu resultado*’. A cada uma hora e meia, uma brasileira morre vítima de violência masculina no Brasil (R7 NOTÍCIAS, 2013a). No dia 03 de junho de 2015, as mulheres argentinas foram às ruas em marcha contra o feminicídio em seu país. Lá, uma mulher é morta a cada 30 horas (ALJAZEERA, 2015; MSNBC, 2015). ‘*#NI UNA MENOS!*’ ecoa o desejo de todas!!!

Assim, tendo em vista o panorama de violência contra a existência da mulher e sua transubjetivação, resumidamente apresentado acima, sobretudo o dado estatístico de que a cada 1 hora e 30 minutos uma mulher é assassinada por feminicídio no Brasil, o atual plano de imanência coreo-político-afetivo do projeto *Demasiado Sensual* em sua prática performativa foi criado. Há de se perguntar de onde viria o genocídio por gênero, especificamente contra o gênero feminino.

A *Cultura do Estupro* legitima e banaliza, naturalizando a violência covarde contra as mulheres no mundo inteiro. Tal tema finalmente emergiu no Brasil via pesquisa do IPEA em 2014 (TEODORO, 2014). Apesar da negação deste fenômeno por parte da maioria masculina, parece uma pandemia planetária (CAUSAS PERDIDAS, 2013; GELEDÉS.org.br, 2015). Há ainda uma diversidade de perversidades, torturas e mutilações pelas quais as mulheres são obrigadas a passar desde nascença nas mais diversas culturas. O Brasil, por exemplo, ocupou o 12º lugar no ranking mundial de feminicídio em 2014<sup>28</sup>, quando, a cada dois minutos, cinco mulheres foram espancadas,

---

<sup>28</sup> <http://culturadoestupro.blogspot.pt> (2014)

e a cada 2 horas, uma mulher foi assassinada, vítimas de parentes, maridos, namorados, ex-companheiros ou homens rejeitados por elas.

Além do *feminicídio*, há outras experiências de violência contra mulheres a serem consideradas como coexistentes a este plano coreo-político-afetivo, a saber: africanas, meninas do Oriente Médio e de algumas outras partes do mundo têm seus clitóris, pequenos e grandes lábios cortados e costurados quando pequenas – a excisão e até mesmo a ablação da genitália feminina ainda é praticada por muitas culturas, mesmo já existindo a proibição legal deste prática em alguns destes países – 97,5% da somalianas sofreram mutilação genital<sup>29</sup> (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 2016; DESERT FLOWER FOUNDATION, 2015; GOUVEIA, 2012); as mulçumanas em quaisquer tipos de burca – na Arábia Saudita todas as leis são baseadas no código islâmico o qual instituiu que todas as mulheres precisam de autorização de um guardião masculino para sair de casa e para votar (MOURA BRASIL, 2014); as iraquianas, cujo governo tentou legalizar o casamento a partir dos nove anos de idade – ou seja, instituindo legalmente a pedofilia que já existe como prática nessa cultura (ANDRÉS, 2014); as indianas, cujo governo acha que as adúlteras e as vítimas de estupro devem ser enforcadas<sup>30</sup>, e já tentaram legalizar tal ideia – recentemente, um caso de estupro coletivo dentro de um ônibus chocou o mundo (PRAGMATISMO POLÍTICO, 2014); as sírias, que são vendidas ainda meninas a países vizinhos mais ricos (GLOBO NEWS, 2013); as irlandesas, que, caso venham a praticar o aborto, terão que cumprir 14 anos de prisão (ANISTIA INTERNACIONAL Brasil, 2015); as chinesas, que são obrigadas a abortar mesmo tardiamente caso engravidem de um segundo filho – o caso de uma mulher que foi obrigada a dormir com o bebê morto<sup>31</sup> repercutiu na internet (WOMEN’S RIGHTS WITHOUT FRONTIERS, 2010); as meninas nepalesas costumam ser vítimas de tráfico humano e cerca de 5.000/ano são submetidas à prostituição em países vizinhos; as paquistanesas vítimas de ‘crimes de honra’, ou seja, sofrem ataques de ácido – mirrados em seus rostos a fim de cegá-las e deformá-las – quando questionam qualquer

---

<sup>29</sup> A cada 11 segundos uma menina sofre mutilação genital, clama por apoio internacional a campanha *Stop Female Genital Mutilation!* da ONG Flor do Deserto.

<sup>30</sup> Apenas 26% dos casos de estupros na Índia resultam em condenações, e em muitos casos o juiz afirma que, se a vagina da vítima não está tão ferida, é porque ela era habituada a praticar sexo e o caso não se caracteriza como estupro.

<sup>31</sup> O número de abortos feitos por ano na China chega a 13 milhões, cerca de 1.458 abortos por hora. A falta de mulheres, motivo que trouxe aumento da escravidão sexual e a política do filho único, também pode ser a causa da maior parte de suicídio feminino no país. De acordo com a Organização Mundial da Saúde, a China é o país que tem o maior índice de suicídio do mundo, contabilizando cerca de 500 suicídios por dia.

autoridade masculina ou negam propostas sexuais; as congolesas, cujo país fora eleito em 2013 pela ONU como a ‘capital mundial do estupro’ – 200 mil mulheres e crianças foram estupradas só em 1998 (CAUSAS PERDIDAS, 2013).

Todas estas violações dos direitos humanos femininos, muitos com frequência diária, compõem o atual plano coreo-político-afetivo do projeto *Demasiado Sensual*, coexistindo ao *feminicídio*, pois não considero que exista gradação entre os atos de violência nem quaisquer justificativas misóginas e sexistas aceitáveis. Assim como também considero inaceitável o fato de devermos estar em constante sinal de alerta para a possibilidade de sermos estupradas – quiçá assassinadas na sequência do ato de violação sexual. Isto também não deveria ser naturalizado nem justificado por esta ideologia machista que ‘crê’ que foi a mulher quem ‘pediu/provocou’ o ato criminoso do ‘macho-alfa’ (SÁ, 2014). Pois sim, 95-99% dos casos de estupro são feitos pelos homens – seja contra mulheres, outros homens ou crianças, de ambos os sexos.

A mulher não deveria sentir ‘alívio’, porque daquela vez em que foi violada se tratou ‘só’ de uma mão inapropriada na bunda ou na vagina durante festas e shows, ou dentro dos transportes públicos. Ou por ter sido ‘apenas’ uma cantada escabrosa ou um ‘olhar’ no qual foi ‘comida com os olhos’, ou seja, quando foi vítima de um assédio sexual (que é um crime). Ou quando aquele cara estranho vindo de um canto escuro na nossa direção dentro de um estacionamento ser apenas outro cliente do supermercado. Este tipo de alívio não deveria existir (BURNETT, 2014)<sup>32</sup>.

A mulher não deveria sentir medo de existir nem de ser mulher! Nem deveria ter que deixar de andar em determinados lugares e horários só porque é mulher! Porque na verdade quem são os responsáveis por tais atos, por vezes letal, são em sua grande maioria, os homens. Data de 09 de junho de 2015 a morte de uma jovem de 17 anos que pertencia a um grupo de três adolescentes, todas amarradas, estupradas coletivamente, brutalmente agredidas e jogadas do alto de um penhasco no estado do Piauí, Brasil (ANDRADE, 2015). No dia 28 de fevereiro de 2016, duas jovens argentinas foram mortas durante uma viagem pelo Equador. Após declarações, inclusive proferidas pela vice-ministra equatoriana na época, de que as jovens (em dupla) estavam viajando ‘sozinhas’ e que por isso estavam ‘procurando’ o que ‘acharam’, gerou indignação por toda América Latina. Uma carta escrita em nome das duas, já mortas, viralizou na internet e a vice-ministra foi destituída do cargo (VERNE, 2016). Até quando?

---

<sup>32</sup> O escritor Zaron Burnett propõe um curioso ‘guia’ da cultura do estupro para ‘homens cavalheiros’.

Seja no ato violador do olhar, da ‘mão boba’, dos comentários e insultos, que são completamente distintos de um elogio, configurando-se crime de assédio sexual; seja no discurso de um parceiro, familiar ou colega de trabalho que desmerece o feito ou uma atitude quando realizados por uma mulher ‘naturalizando’ o estigma de ‘maluca’; também quando no trânsito se diz ‘só podia ser mulher’, ou quando um médico toca o corpo da paciente de forma inadequada, assediando-a... em todos estes exemplos cotidianos, a violência retroalimenta diariamente a cultura de estupro e o feminicídio.

### III) 3.2. CRIANDO A PARTIR DO CORPO COLONIAL

Um outro elemento mais específico e recente que destaco na composição do plano coreo-político-afetivo de *Demasiado Sensual* é o fenômeno da estigmatização em torno do imaginário social *Mulher Brasileira*, o qual tive conhecimento residindo em Lisboa desde 2014. Trata-se de uma ‘construção social discursiva e performática imersa em relações de poder históricas e em modos de subjetivação sempre reconstruídos’, como define a socióloga brasileira Mariana Gomes, em seus artigos *Mulheres brasileiras em Portugal e imaginários sociais* (2011) e *O imaginário social “Mulher Brasileira” em Portugal* (2013).

A autora elucida a complexidade deste fenômeno em terras lusas, ao retomar as raízes da construção do ‘corpo colonial’ como aquele ‘corpo disponível’ para o sexo imposto pelo colonizador, que se atualiza na contemporaneidade acrescida de olhares sexistas, racistas e xenofóbicos que os países ex-colonizadores perpetuam em outro contexto tempo-espço, distinguindo-se entre os que são ‘europeus’ dos ‘não-europeus’ – juntando no mesmo ‘balaio de gato’, estrangeiros de todas as origens, ciganos, mestiços, afros, árabes, latinos, etc.

Acrescenta-se a este fenômeno o fato de, ao longo dos anos 1990, a agência nacional de turismo brasileira ter sido responsável pela veiculação da imagem da mulher como ‘ilustração’ aos locais naturais, supostamente ‘atrativos’ para turistas estrangeiros. Devido a pressões de movimentos sociais, a referida estatal, hoje instituto, mudou seu discurso e estratégias de ‘marketização’ do turismo nacional – destacando a diversidade cultural, histórica e patrimônios naturais, voltando-se para o turismo ecológico, de esportes radicais e atividades culturais.

Porém, o imaginário em torno da mulher brasileira enquanto um ‘corpo colonizadamente disponível’, ou seja, exótico, erógeno e fácil, sobretudo para os homens portugueses, continua forte e interferindo direta e diariamente na vida de

absolutamente todas as imigrantes brasileiras em Portugal (JOTA e SETTI, 2008). Até mesmo as prostitutas encontram dificuldades para estabelecerem suas regras enquanto profissionais do sexo perante tal preconceito arraigado na mentalidade do público português.

De um lado, as mulheres do mundo privado, ‘as santas’, ‘as Marias’, ‘as mães’ e ‘as esposas’; do outro, as mulheres ‘da vida pública’, ‘as pecadoras’, ‘as Evas’, ‘as prostitutas’, ‘as disponíveis’, ‘as inferiores’, e por fim, ‘as hipersexualizadas’. De um lado, as ‘europeias’ e do outro lado todas as ‘não-europeias’. A italiana pode até ser ‘quente’ e ‘sensual’, mas por ser europeia, não pertence ao grupo cujo ‘corpo-categoria’ é a de ser ‘disponível’, enfatiza Gomes (2013).

A análise sobre a ordem discursiva ‘Mulher Brasileira’ demonstrou que este é um imaginário marcado pela colonialidade, pelo racismo, pelo sexismo e pela heteronormatividade, na medida em que as mulheres brasileiras são essencializadas, estigmatizadas e inferiorizadas por supostas características culturais, comportamentais e físicas comuns, as quais remetem a uma hipersexualidade e a disponibilidade sexual de seus corpos aos homens portugueses. O imaginário ‘Mulher Brasileira’ ainda se faz presente em Portugal e tem impactos na vida das brasileiras imigrantes. [...] O imaginário ‘Mulher Brasileira’ em si mesmo representa relações de poder que inferiorizam e essencializam as brasileiras; além disso, transforma-se em diferentes situações de preconceito e discriminação, percebidas na pesquisa de campo e relatadas pela literatura (ESPINOZA, 2011; FERNANDES, 2008; MACHADO, 2009; PADILLA, 2007, 2008). Preconceito e discriminação que parece atingir todos os brasileiros (como se compusessem uma raça) e, especialmente, as mulheres brasileiras a partir do imaginário de hipersexualidade (independente de posições diferenciadas de classe). A influência desse imaginário na vida das imigrantes brasileiras é relatada também em outros países (BEZERRA, 2007; ASSIS, 2011). No entanto, em Portugal, a situação parece ser mais cruel e com

maior inferiorização das brasileiras – o que se acredita estar relacionado com a colonialidade mais presente nesse imaginário em Portugal. (GOMES, 2013: p. 878-879)

Tornou-se emblemático deste fenômeno em Portugal o que veio a se chamar o caso das *Mães de Bragança*. Em 2003, um grupo de mulheres portuguesas se mobilizou para expulsar as prostitutas locais, que, segundo elas, estavam ‘a virar a cabeça’ de seus maridos, que gastavam as rendas da família e dos filhos com as prostitutas, e que por vezes se divorciavam. O intuito do ‘motim’ contra as apelidadas então como as *Filhas de Bragança* era banir as casas de prostituição para salvarem seus casamentos, e um documento abaixo-assinado fora entregue na época à PSP, à Câmara, ao Governo Civil e ao Bispo. A repercussão do caso foi tamanha que, no mesmo ano, a mundialmente conhecida revista Times publicou uma reportagem com destaque de capa referindo-se à cidade como o segundo bairro vermelho da Europa – em menção a *Red Light* holandesa (TSF RÁDIO NOTÍCIAS, 2013).

Contaram-me algumas versões sobre esta história, cujas informações procurei averiguar junto aos jornais locais da época. Anterior aos acontecimentos de 2003, durante os anos 1980 e 90, parece que fora estabelecida uma rede de prostituição em Portugal com a importação de profissionais do sexo, não só do Brasil, mas de outras partes do mundo – um misto de tráfico ilegal de mulheres e de drogas. Em paralelo a tal rede e sem relação com ela, houve também um aumento imigratório de brasileiros para Portugal (RODRIGUES, 2013).

Outro dado recorrente no discurso das pessoas daqui diz sobre a influência das telenovelas brasileiras na construção do imaginário social português. Desde a queda da ditadura, que durou quarenta anos em Portugal, em 25 de abril de 1975, nossas novelas começaram a ser transmitidas em rede nacional televisiva portuguesa, com a estreia de ‘Gabriela’, protagonizada pela voluptuosa Sonia Braga. A clássica cena da atriz subindo no alto de um telhado sendo assistida por todos os habitantes do vilarejo baiano como o grande acontecimento do dia consagrou a personagem Gabriela, que passou a representar em território português, sobretudo no imaginário social, a imagem da libertação sexual feminina – associada e estendida deste então a todas as mulheres brasileiras (NOVELAS INESQUECÍVEIS, 2015).

### III) 3.3. PUTA MADRE

Com estas questões e afecções circunscritas como plano de imanência criativo e coreo-político-afetivo do projeto *Demasiado Sensual*, na verdade inaugural de suas incursões de rua, elegi como primeiro ato performativo a ação de tirar várias calcinhas pelas ruas. Tal ideia foi experimentada primeiramente fora de Portugal, durante uma residência artística no Museu de Artes de Vanguarda *La Neomudejár*<sup>33</sup> em Madrid, em junho de 2014, com incursões pelas ruas daquela cidade. Naquele período, ainda não estava muito claro o diálogo estabelecido com o universo de violação dos direitos humanos femininos, o que só foi se afinando conforme o plano coreo-político-afetivo ganhava corpo nas incursões de rua em Lisboa ao longo do ano de 2015.

Não me recordo exatamente como tais ideias ganharam vida dentro da residência no IVAHM'14<sup>34</sup>. Salvo engano foi uma colagem de propostas que me interessavam experimentar, sobretudo relacionadas à imagem do feminino, que surgiram individual e coletivamente em um grupo de pesquisa de dança-teatro do qual fiz parte no Brasil entre 2010 e 2012, mas que não foram efetivamente desenvolvidas.

Uma das ações realizadas para uma das cenas desenvolvidas por mim para as noites de performances na *La Neomudejár* dentro do IVAHM'14, era caminhar por cima de uma grande mesa de madeira rústica, vestida de sobretudo e óculos escuros, retirando muitas calcinhas. O início da cena era sair de casa vestida em trajes elegantes, porém com uma lâmpada redonda de papel chinês na cabeça e ir a pé até o museu. Dentro do museu, eu colaborava primeiramente na cena de outra performer, que fotografava e projetava, em tempo real, suas ações com o público ao redor de uma cama. Somente após tal performance é que a minha 'cabeça-lâmpada' era retirada, especificamente no momento em que entrava na área da referida mesa. A partir daí, ocorria a cena da caminhada e retirada das várias calcinhas, escondidas por baixo do vestido.

Lembro-me do diretor do museu comentar sobre a sensibilidade da minha ação em convergência com as obras de arte que estavam expostas junto àquela mesa que eu usei como 'passarela'. Tratavam-se de quadros de meninas violentadas, em situação de rua e prostituição em países da América Latina. Segundo ele, era forte o momento em que me sentava na frente de um quadro sobre prostituição, cuja imagem era de uma

---

<sup>33</sup> <http://www.laneomudejar.com>

<sup>34</sup> <http://ivahm.com>

menina de calcinhas – quando eu retiro a cabeça-lâmpada e mostro meu rosto de óculos escuros.

Após aquele feedback na noite de performances coletivas abertas ao público, decidi experimentar o ato de tirar calcinhas fora do museu, pelas ruas da Madrid, em algum lugar onde ações performativas como estas não fossem esperadas. Pois senti que, durante a noite de performances, dentro daquele museu com características e público especializados em arte contemporânea, o meu ato perdera sua força reflexiva e provocativa, já que estava dentro de um ambiente onde já se espera e se deseja que ‘algo’ aconteça. Só pude compreender a potência das calcinhas no encontro com as pessoas comuns em seus cotidianos pelas ruas. E foi no térreo de um mega complexo de edifícios comerciais que vivi a força das calcinhas sendo deixadas como rastro por uma mulher que não mostra efetivamente seu corpo, nem o seu rosto.

Ao poucos, um recorte maior foi sendo feito em meus afectos e pensamentos, corroborando com as orientações do diretor da residência, o performer israelense Sharah Dor<sup>35</sup>, sobre pensar em como me tornar relevante naquele espaço físico de criação (ex-mecânica de trens localizado no estacionamento da estação e transformado em museu de arte sem quaisquer alterações em sua estrutura física). Para Dor (2014), ali ‘o movimento “dançado” não seria nem o começo nem relevante, pois deveríamos achar o norte para o nosso trabalho na relação com o espaço e não na “dança em si”’. Deveríamos nos perguntar, sobretudo, o que o espaço estava nos pedindo. Outra questão que guardei daquela experiência e que corroborava com orientações de outros diretores em outros trabalhos e professores em outras formações, era a de pôr meus interesses em jogo para que a cena a ser criada fluísse, para mim e para o público. Ou seja, circunscrever minhas afecções coreo-politicamente.

Foi a partir daí que circunscrevi afetivamente a questão coreo-política da mulher brasileira, em sua sensualidade e alegria estigmatizadas em Portugal, como tema de pesquisa para o desenvolvimento da performance intitulada posteriormente de *PUTA MADRE*, em homenagem às mulheres de *Braga(nça)*, porque compreendo que toda *Mulher Brasileira* carrega o estigma da puta/prostituta, que por sua vez carrega o fardo da exploração sexual em grande parte de sua carreira, e que, por serem mulheres, também carregam o embate pela libertação da sexualidade feminina – se tornar uma

---

<sup>35</sup> <http://www.artness.org>



profissional do sexo pode ser resultado de uma opressão, como pode também ser uma escolha.

Com isto em mente, defini o ato de tirar inúmeras calcinhas em público como a ação performativa chave daquele trabalho, e a primeira experiência em Portugal foi por ocasião da disciplina Espaços Performativos, realizada no campus da FCSH da UNL entre 17:30 e 18:30 – horário de troca de turnos entre as graduações e pós-graduações.

Utilizei o mesmo figurino de Madrid e desta vez criei um circuito onde eu atravessava o espaço de forma circular, conforme me sugeria o pátio daquela instituição de ensino. Retirava as calcinhas durante o percurso e as vestia de volta. A princípio como se fosse uma ação corriqueira, e que, aos poucos, começou a chamar a atenção das pessoas. E algo inusitado para mim ocorreu naquela intervenção.

Ao contrário de Madrid, onde as pessoas interagiram diretamente comigo, ali, os homens negavam a minha presença e as minhas ações. Mesmo chegando bem próximo a eles, retirando calcinhas parada em sua frente, o olhar era vidrado, como se eu não estivesse ali. Ora viravam o rosto, ora olhavam adiante, como se eu não estivesse ali. Ouvi inclusive alguns irritados, comentarem para um colega ao lado para me ignorar e viravam o rosto literalmente na minha frente. Porém, de longe, à distância, me observavam..

As jovens mulheres, apesar de curiosas e de rirem do começo ao fim, também mantiveram distância, nenhuma menina veio falar ou interagir diretamente comigo ou com as calcinhas deixadas pelo chão – salvo um rapaz que, do alto de uma escadaria, disse para eu lavar minhas ‘cuecas’. A julgar pelo sotaque, não era português.

Em Madrid, homens pegaram ou levaram minhas calcinhas embora, me pediram em casamento. Um policial foi o primeiro a interagir comigo – veio me perguntar se estava tudo bem e se afastou para me observar quando lhe disse discretamente que se tratava de uma performance, mas logo depois se foi. Mulheres me acompanharam durante a performance. Uma senhora jogou uma das calcinhas deixadas pelo chão no lixo. Um casal que entrava no centro comercial brigou. Um senhor, artista de rua que estava na porta da loja a tocar violino, tocou *Ave Maria* para mim. Coisas aconteceram em Madrid. Naquela primeira intervenção em Lisboa, coisas ficaram latentes.

Pus-me a pensar sobre outros lugares dentro da cidade de Lisboa em que talvez meu ato performativo provocasse outro tipo de fricção com a realidade espaço-tempo local. Decidi experimentar nos bairros onde as prostitutas foram tradicionalmente expulsas para a rua de trás da avenida principal, mas onde ainda havia prostituição.

Por ocasião de uma campanha em prol das vítimas do primeiro terremoto no Nepal, fui convidada a experimentar a performance das calcinhas – até então chamada de *Às mulheres de braga* – em conjunto com a intervenção de um artista de rua, que toca baixo-acústico à noite na porta da Igreja dos Mártires, no bairro Baixa-Chiado – coração comercial e turístico de Lisboa. O repertório daquele músico era clássico. Sem combinarmos, a *Ave Maria* também fora tocada. Já o público era majoritariamente de turistas em Portugal.

Naquela noite, criei um circuito em linha reta na porta da igreja junto ao meio-fio da rua. Uma espécie de plateia se formou do outro lado da rua. Muitos transeuntes passavam sem se darem conta da performance até se aproximarem literalmente de mim. Desta vez, acrescentei um gesto dirigido ao público para me ajudarem a vestir alguma calcinha de volta. Alguns homens me deram apoio do tipo: deixar eu segurar em suas mãos ou ombros, como se eu não tivesse equilíbrio para fazê-lo. Alguns vestiram literalmente a calcinha no meu corpo, só até as coxas – um único rapaz subiu a calcinha até o quadril. Quando claramente eram portugueses, pois os ouvia falar entre si, apertavam o passo, desviavam o olhar e eu mal conseguia chegar.

Já quando vinham as mulheres, elas pegavam as minhas calcinhas, as vestiam por cima de suas roupas contracenando comigo, repetindo uma ação de por e tirar lentamente até o chão. Uma delas me vestiu e entrou por baixo do meu casaco. Uma senhora me abraçou fortemente e me disse emocionada algumas vezes: ‘ – Brava!’ (em francês). Novamente, a ação durou cerca de uma hora.

Coincidentemente naquele semestre, ocorreu um evento sediado pelo Teatro Municipal Maria Matos em homenagem ao aniversário de 25 anos da publicação de um livro marco das teorias sobre gênero e *queer* nos Estados Unidos, o *Gender Trouble*, de Judith Butler (1990). Tive a oportunidade de acompanhar toda a programação, que incluía performances e palestras (TEATRO MARIA MATOS, 2015), para me atualizar sobre o tema, o que colaborou diretamente para a definição de algumas questões a respeito da performance das calcinhas, como, por exemplo, o título do trabalho.

Ocorreu-me que poderia ser emblemático da luta pela autonomia e libertação da sexualidade feminina o lugar que a prostituta ocupa socialmente – a começar pelo reconhecimento da profissão como profissão. Daí surgiu o título *PUTA MADRE*, que na língua portuguesa pode soar como uma ofensa, mãe puta, mas em espanhol coloquial significa algo ‘do cacete!’, algo ‘porreta!’. Se colocarmos o ‘tu’ antes de puta madre, daí sim seria uma ofensa à mãe. Algo nessa dubiedade me interessou.

Lembrava-me a ideologia do movimento brasileiro *Marcha das Vadias*, consoante ao movimento internacional *ShutWalk*. De certa forma, este título homenagearia a todas as mulheres. Assim, *PUTA MADRE* parecia contemplar as causas femininas. A todas nós! Vadias, putas, vagabundas, ou seja, mulheres em seu pleno exercício da livre sexualidade e em luta para existirmos como mulheres.

Uma segunda performance deveria ser realizada para fins acadêmicos do mestrado e iria dividir o espaço-tempo com a instalação em vídeo de uma colega cujo tema era o corpo feminino. Coincidentemente, o endereço do local agendado para nossa noite de performances correspondia ao bairro elegido para criar tensão sobre o tema da prostituição em Lisboa. Decidi voltar a tirar as calcinhas pelas ruas do entorno do espaço, antes de trazer o público para dentro dele, onde eu daria continuidade às ações, fazendo uso da sua informalidade. Tudo fora encadeado, sem intervalos, em ações sequenciadas. Para aquela versão específica, houve um primeiro momento pelas ruas do entorno do Largo do Intendente e um segundo momento dentro do Bar Desterro.

Pensando sobre a nova cena a ser criada para o interior do bar, lembrei-me da revista feita nas mulheres que visitam familiares em presídios no Brasil. Sob a possibilidade de transportarem coisas ilegais na vagina para seus presidiários, justificasse a revista íntima delas: tanto a vagina quanto o ânus são postos à prova manualmente pelos seguranças. Acrescentei ao meu roteiro de ‘tirar calcinhas’ o ato de tirar coisas da vagina. O primeiro objeto em mente foi de imediato um absorvente interno menstruado, mas posteriormente decidi por uma imagem de uma boca costurada impressa em um pequeno pedaço de papel e um cigarro – para criar uma relação entre o isqueiro que iria usar para queimar a última calcinha retirada já dentro do Desterro. Cigarro e isqueiro surgiram em referência ao ato de fumar de muitas prostitutas e na relação deste fogo que seria utilizado para queimar uma calcinha vermelha.

Na noite da performance, uma relação com o tráfego de carros aconteceu sem ser programada. Havia pouca gente pelas ruas naquela noite. Algumas na entrada de uns quatro bares locais. Entretanto, a polícia fora chamada por causa dos ‘distúrbios’ causados no trânsito. Os quatro policiais homens que surgiram não me abordaram, pareciam não saber o que fazer, porque na verdade não estava infringindo nenhuma lei. Estava apenas a atravessar as ruas. E não estava nua. Tirava calcinhas por baixo da minha roupa sem mostrar qualquer parte do meu corpo. Mas no momento da chegada dos policiais, já era hora de seguir para o bar. Os amigos que foram assistir a performance vieram comigo. O público da rua que me acompanhou pelo bairro do

Intendente, recolhendo algumas das minhas calcinhas, ficou por lá. Eram homens mais velhos, imigrantes não portugueses (a julgar pelo sotaque e vestuário). Um deles perguntou aos amigos que assistiam se ‘era propaganda de cuecas femininas’, enquanto as recolhia e entregava a algumas prostitutas locais.

Da minha perspectiva enquanto performer, não sei dizer mais sobre como foram de fato tais experiências. Porém, também de dentro, sei cada vez mais sobre *PUTA MADRE*. Se uma única mulher do público do bar me disse que teve vontade de tirar e queimar a própria ‘cueca’ comigo, intuo que aquela cena começou a desenhar seu plano e a circunscrever sua coreo-política-afetiva própria de ação. E, por conseguinte, a do projeto *Demasiado Sensual*.

### III) 3.4. YES, NÓS TEMOS BANANAS!

Com este plano coreo-político-afetivo de inquietações presente, uma segunda performance de rua foi elaborada em 2016, já em outro contexto de criação, a partir de um dos cursos de pesquisa e criação que tive até o presente momento na formação do PEPC. Já no primeiro exercício proposto pela diretora teatral portuguesa, Joana Craveiro, em seu Laboratório de Práticas Dramatúrgicas<sup>36</sup>, concebi a performance de rua cujo título é *Yes, nós temos bananas!*.

Diferente da performance anterior, esta já nasceu com nome, em referência ao clássico carnavalesco do compositor e diretor artístico João de Barro, o Braguinha, em parceria com Alberto Ribeiro. De acordo com Tárík de Souza em *A História da Música Brasileira por seus autores e intérpretes* (2015), *Yes, nós temos bananas* (1937) trata-se de um manifesto pré-tropicalista, em resposta ao fox estadunidense *Yes, we have no bananas* de Louis Prima (1923). Na verdade, a performance foi concebida sobretudo a partir desta frase título afirmativa que ecoava.

Yes, nós temos bananas!  
Bananas pra dar e vender!  
Banana menina, tem vitamina,  
Banana engorda e faz crescer!

---

<sup>36</sup> Quanto aos exercícios posteriores de criação, destaco o uso do livro do filósofo francês Roger-Pol Droit *101 Experiments in the Philosophy of Everyday Life* (2003) – traduzido em 22 línguas.

Vai para a França o café, pois é.  
Para o Japão o algodão, pois não.  
Pro mundo inteiro, homem ou mulher,  
Bananas para quem quiser!

Mate para o Paraguai, não vai.  
Ouro do bolso da gente não sai.  
Somos da crise, se ela vier!  
Bananas para quem quiser!  
(Braguinha e Alberto Ribeiro, 1937)

A cena enquanto exercício tinha como proposta durar apenas um minuto e meio. Porém, considero que ela aconteceu desde a minha saída do Fórum Dança até o meu retorno. O local escolhido para a intervenção foi uma praça pública em um bairro residencial de Lisboa, a Paiva Couceiro. O horário era diurno, e o público majoritário frequentador daquele espaço-tempo era um grupo de senhores portugueses, de meia e maior idade, jogadores de cartas e outros jogos. Na praça, também havia pessoas de outras idades e que estabeleciam outras relações com aquele espaço. Havia algumas senhoras e outros tantos frequentadores das próprias esplanadas dos cafés ao entorno e os comerciantes locais, vivendo suas rotinas.

Desta vez vesti uma peruca loira platinada, óculos de sol amarelos, uma calça dourada e uma blusa de paetês dourados, bem justas ao corpo. Tal qual uma vendedora ambulante, carregava uma cesta de feira-livre presa ao meu pescoço, repleta de bananas e com uma mensagem por escrito: ‘para dar e vender 1 euro’. O preço era uma referência ao baixo custo do sexo oral feito por prostitutas menores de idade nas favelas do Rio de Janeiro, por 1,99 reais cada.

A ação de ‘comer’ as bananas começava assim que eu chegava no meio das mesas de jogo da praça. A interação com aquele público ocorria a medida em que eles reconheciam meu gesto, ora pediam uma banana, ora eu mesma oferecia – nem sempre aceitavam. Algumas das senhoras presentes pareciam alheias à minha ação e vieram me pedir bananas, claramente querendo comê-las – as bananas apenas como alimento. Já alguns homens teciam ‘elogios’ às minhas ‘bananas’.

Novamente, assim como em *PUTA MADRE*, esta cena de rua transcorria sem eu me identificar nem usar palavras. Na primeira intervenção naquela praça, testei utilizar

o som da marcha de carnaval título da performance e a coloquei para tocar do meu celular amplificado por uma pequena caixa de som portátil. Mas sequer se ouvia a música, quanto mais a letra.

Na segunda incursão naquele espaço público, abdiquei da música. Por sugestão da diretora, a minha ação foi reduzida a apenas comer as bananas, sem chupá-las, pois o ato comer aquele objeto, em sua opinião, já continha em si o signo do sexo oral. Desta vez, por ser uma mostra de processo do curso, precisei esperar por um público específico do Fórum Dança e procurei me integrar ao comércio da praça antes de ir para o centro dela. Escolhi uma loja de frutas e verduras. A senhora dona da loja interveio, e não satisfeita com a minha justificativa de que eu não estava a vender bananas e que sairia em poucos minutos, ela seriamente disse para eu me retirar do local. Ela continuou sem acreditar que eu não venderia bananas, porque tinha um preço na minha cesta, argumentava: 1 euro.

Eu me ative à ação de comer e distribuir bananas a unidade. O horário marcado fora distinto da primeira intervenção e os jogos de cartas ainda não haviam começado. Mudei minha trajetória e percorri as esplanadas do entorno para ter um público local. Os homens novamente teceram elogios às bananas. Alguns não aceitaram sob a justificativa de já terem almoçado. Uma mulher com sua filha pequena me acompanhou até o fim e pediu para tirar uma foto com a menina. Elas, novamente, alheias à minha relação político-afetiva com as bananas.

A música, mesmo fora de cena, reverbera emblemática para o que considero o eixo coreo-político-afetivo do projeto *Demasiado Sensual*. Trata-se de uma música de carnaval que possui na imanência de sua composição a sensualidade, a alegria e a política, e na qual a letra brinca com o duplo sentido da palavra banana, com o signo que ela é e contém em si – da abundância das riquezas naturais exploradas em nossa terra, e do gesto de oferecer bananas ao cruzar os braços como um “fora”, um “não” a alguém. Ao mesmo tempo em que é alegre, é um manifesto, carrega um paradoxo, que passa despercebido para quem não a escuta com a devida atenção e/ou não tem fluência na língua portuguesa.

Experimentar *Yes, nós temos bananas!* enquanto performance de rua, acrescentando-se à ampla pesquisa teórica realizada para a presente dissertação realizada durante o curso de mestrado e todas as outras experiências vivenciadas ao longo da formação do PEPCC, fizeram emergir novas inquietações para o que pretendo desenvolver futuramente com o projeto artístico *Demasiado Sensual*. A primeira delas é

sobre como me relacionar com o público de forma a sensibilizá-lo com as minhas afecções. Ou seja, como capturá-los no composto de sensações das minhas obras coreográficas.

Sigo curiosa...

### III) 4. *MULTIPLICITÉS*

Multiplicidade é um conceito que Gilles Deleuze toma de empréstimo de Henri Bergson (1859-1941) para sua obra filosófica. Porém, foi a partir da parceria com Felix Guattari em *Mil Platôs* (1995 [1980]) que a potência deste conceito se clarifica e se afirma. Apesar da distinção da versão original de Bergson, algo se manteve enquanto ‘um traço notável de alcance inédito’, a de ser ‘o que só se divide mudando de natureza’. François Zourabichvili, em seu ‘Vocabulário de Deleuze’ (2009), elucida que ao ser ‘articulada diretamente à ideia de encontro, compreende-se melhor em que medida toda multiplicidade é de imediato “multiplicidade de multiplicidades”’. Sendo que

uma multiplicidade é composta de dimensões que se englobam umas às outras, cada uma recapturando todas as outras em um outro grau, segundo uma lista aberta que pode ser acrescida de novas dimensões; ao passo que, de seu lado, uma singularidade nunca é isolável, sempre ‘se prolongando até a vizinhança de uma outra’, segundo o princípio do primado dos acoplamentos ou das relações. (ZOURABICHVILI, 2009: p.38)

Talvez seja o corpo a multiplicidade por excelência, pois nele se compõem dimensões que englobam infinitas outras, retroativamente alimentadas por tantas mais, a partir de uma lista aberta e receptiva a novas dimensões – compondo seu plano de imanência que desliza entre contextos, épocas e incidências de saberes e experiências diferenciadas sobre, no e com o corpo. Assim, o aspecto conjuntivo do corpo se evidencia em sua imanência e o corpo em sua multiplicidade pode devir...

*Sem Órgãos*, com Deleuze e Guattari (1995 [1980]), destituído de uma organização em ‘organismo’, caracterizando-se como fluxos de intensidade em movimento &...

*Corpo Carne*, quando a carne do mundo e a carne do corpo são, para Deleuze e Guattari (2008), correlatos que se misturam em uma ‘coincidência ideal’, em um curioso ‘carnismo’ a qual inspira a encarnação proposta pela fenomenologia. Trata-se, portanto, de ‘uma noção piedosa e sensual’, hibridismo entre sensualidade e religião ‘sem a qual, talvez, a carne não ficaria de pé sozinha (ela desceria ao longo dos ossos, como nas figuras de Bacon)’, já que ‘é a carne que vai se liberar ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro’, sem contanto, ser a sensação em si, pois a carne é ‘o termômetro de um devir’ (p. 230-232) &...

*Corpo-Carne-Mundo*, quando Hélia Borges (2009) se aproxima de Maurice Merleau-Ponty (2000) ao localizar a produção subjetiva como algo encarnado que se mundifica &...

*Corpo Carnaval*, quando o corpo humano, o corpo social e o corpo do conhecimento se tornam intercambiáveis, compondo uma performance linguística na qual coexistem o humor, a vulgaridade e a língua comum, sob a perspectiva de Mikhail Bakhtin (2010). Ou seja, trata-se de uma riquíssima ‘cacofonia do espontâneo’ &...

*Corpo Grotesco*, segundo Chris Jenks (2003), ao caracterizar-se por distorções, incongruências, bizarrices, excentricidades; pelo o que há de mais estranho, pelo ridículo e pelo absurdo. Assim como quando se torna a estrutura do estranhamento, variando de acordo com os paradigmas vigentes que ditam o que está fora e o que está dentro do espectro grotesco, na perspectiva de George Harpham (1976). E ainda, para Mikhail Bakhtin (2010), quando os próprios limites são ultrapassados, ‘onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências’, em suma, onde os corpos ‘entram um no outro’ (p.23) &...

*Corpo Transgressão*, com Chris Jenks (2003), quando o corpo vai além das fronteiras e limites estabelecidos pela ordem ou por uma convenção, ao mesmo tempo em que para tal faz-se necessário o pleno reconhecimento destas regras sociais a fim de que seja possível se posicionar às margens e em relação com as totalidades presentes no *socius* &...

*Corpo Transsubjetivo*, ao subjetivar-se via atravessamentos gerados por atritos causados pela experiência primária de alteridade, a qual se realiza na construção erotizada com o mundo, quando na perspectiva de Hélia Borges (2009), proposta a fim de ampliar o sentido de intersubjetividade &...



*Corpo Biopolítico*, atravessado pelos investimentos de controle do Estado sobre si em uma lógica onde se vigia e se pune o corpo institucionalmente na modernidade e contemporaneamente também de forma capilar, através da disseminação deste ‘olho do poder’ internalizado em cada sujeito, tal como evidenciado por Michel Foucault (2002[1979]). &...

*Corpo Mulçumano*, com Giorgio Agamben (2002[1995]) e sua descrição do esvaziamento e despotencialização do corpo em sua força vital durante um regime totalitário e fascista &...

*Corpo Cordial*, com Sergio Buarque de Holanda (1995[1936]), quando nascido no Brasil & que também poderia vir a ser um *Corpo Preguiça* enquanto devir-Macunaíma, o anti-herói brasileiro eternizado na literatura de Mário de Andrade (1928) &...

*Corpo Colonial*, quando atualizado nas imigrantes brasileiras em Portugal como aquele corpo hipersexualizado e disponível para o sexo imposto pelo ex-colonizador, que na contemporaneidade é acrescido de olhares sexistas, racistas e xenofóbicos, conforme análise sociológica de Mariana Gomes (2013) &...

*Corpo Invisível & Corpo Invulnerável*, enquanto táticas de defesa das Zonas Autônomas Transitórias & até mesmo *Corpo TAZ*, porque a TAZ ‘tem uma intensa percepção de si mesma como corpo’ (BEY, 2001: p. 35) &...

*Corpo Biopotente*, na perspectiva de Peter Pal Pelbart (2003) quando emerge a capacidade imanente ao humano em resistir às forças do biopoder &...

*Corpo Corajoso*, quando Michel Foucault (2008) afirma sua fisicalidade ao declarar em uma entrevista que ‘só existe coragem física, a coragem é sempre um corpo corajoso’, fazendo ver a coragem como qualidade corpórea, se posicionando contra um processo discursivo de esvaziamento do corpo de sua potência (FOUCAULT, 2008 *apud* BORGES, 2009: p. 50) &...

*Corpo Consciente*, através de diferentes trabalhos de sensibilização corporal que propõem a conscientização pelo movimento, tais como os métodos criados por Moshe Feldenkrais (1977), Gerda Alexander (1997), Ida Rolf (1986), Lola Brikamn (1989), Klauss Vianna (2005) e Angel Vianna (2009) &...

*Corpo Vibrátil*, enquanto campo de afecção às micropercepções em sua capacidade de ser afetado pelas forças intensivas que atravessam os objetos em sua manifestação como existentes, tal qual fora observado por Hélia Borges (2009) &...

*Corpo Paradoxal*, quando em sua capacidade de se abrir e se fechar sem cessar ao espaço do outro e aos outros corpos, como observa José Gil (2001) ao se debruçar filosoficamente a respeito do corpo que dança &...

*Corpo Bailarino*, enquanto um corpo combativo e de resistência aos micro-fascismos cotidianos, por ser ‘um corpo habitado por, e habitando outros corpos e espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contato sensível’ (GIL, 2001, apud BORGES, 2009: p.68) &...

*Corpo Indisciplinar*, em referência ao que Muniz Sodré identificou em *Antropológica do Espelho* (2002) como resultado das estratégias de pesquisas de ordem transdisciplinar, que em sua radicalidade trans- acabam por se tornarem indisciplinares. Justificativa que Christine Greiner utiliza para o subtítulo de seu livro *O Corpo: pista para estudos indisciplinares* (2005).

Assim, Greiner (2005) propõe que não sejam nem trans nem interdisciplinar os campos de investigação sobre o corpo, pois ‘o esforço de colar conhecimentos buscados em disciplinas aqui e ali’, já não seriam suficientes tendo em vista que o próprio conceito que sustenta a disciplina por si, de acordo com Zygmunt Bauman em ‘*Modernidade e Ambivalência*’ (1999), parece empoeirado e puído. Portanto, a sua proposta é a da abolição total da moldura da disciplina em favor da indisciplina que, segundo a autora, é o que caracteriza o corpo.

Por conseguinte, Greiner (2005) abre precedentes teóricos que corroboram sua proposta de que, na contemporaneidade, se faz necessária a criação de novas epistemologias. E neste contexto, ela apresenta sua composição conceitual do ‘corpomídia’ – teoria desenvolvida em parceria com Helena Katz dentro do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo, Brasil. Um corpo que se constitui a partir do movimento, mais especificamente a partir do sentido do movimento, que por sua vez é quem dá início aos processos de ‘comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo’ (p.133).

Esta perspectiva de corpo, ao se constituir pelo movimento e se modificar pelo próprio movimento, parece ir de encontro à imagem conceitual da multiplicidade e reiterar minha proposta de compreender o nosso corpo por si e em si como multiplicitário por excelência. Sob o princípio do primado das relações e dos acoplamentos, quando na recaptura das dimensões de composição multiplicitária, uma dentro da outra, o corpo parece exemplificar com exatidão o que Deleuze e Guattari (1980) afirmaram sobre a característica mais inaugural deste conceito, o fato da

multiplicidade ser ‘multiplicidade de multiplicidades’, sobretudo articulada à ideia de encontro e de a divisão só ocorrer alterando de natureza, tendo em vista a capacidade imanentemente plástica do corpo em sua permanente porosidade e dilatação, tanto sensível e virtual quando física e real.

Em termos empíricos, é na experiência da dança que esta natureza multiplicitária do corpo parece ser mais evidente – tal qual fora amplamente abordada pelos autores utilizados neste capítulo. O corpo em movimento, mais especificamente em movimento dançado, está aberto ao encontro, ele deseja encontro com outros corpos no espaço, ele transmuta a si e o entorno ao se tornar puro campo e composto de afecção às micropercepções cotidianas.

E em sua capacidade de ser afetado pelas forças intensivas que atravessam os corpos em sua manifestação como existentes, este corpo quando devém dança, quando devém corpo bailarino, colabora para o projeto nietzscheano de afirmação incondicional da existência. A afirmação da vida enquanto uma aprovação criativa, autopoietica, de modo algum resignada. E é sobre esta perspectiva que a presente dissertação propôs pensar e afirmar a dança, como uma prática coreo-política-afetiva, e que também pode e deve ser festiva e espinoseamente alegre!

## Considerações Finais: O PARADIGMA DA ALEGRIA

*O corpo é uma grande razão,  
uma multiplicidade com um só sentido [...]  
O eu sente alegria e se pergunta como há de fazer  
para experimentar ainda muitas vezes a alegria –  
é para esse fim que lhe deve servir o pensamento. [...]  
Algumas vezes já disseste sim a uma alegria?  
Ó meus amigos, então dissestes ao mesmo tempo sim a todas as dores.  
Todas as coisas estão encadeadas e misturadas,  
amorosamente enlaçadas.*  
– Friedrich Nietzsche, Assim Falava Zaratustra (2002)

As obras filosóficas do holandês Baruch de Spinoza (1632-1677) e do alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), distantes em espaço-tempo, possuem um importante centro de convergência justamente em suas ontologias, fundamentais para a compreensão de seus universos conceituais. André Martins, em seu ensaio *Nietzsche, Espinosa, o acaso e os afetos: encontros entre o trágico e o conhecimento intuitivo* (2000), afirma que esta aproximação ontológica acontece quando ambos propõem a imanência em todas as coisas, uma espécie de unicidade do mundo.

Na perspectiva de Spinoza, existiria uma única substância, chamada *conatus*, da qual tudo se origina. Em um processo posterior de diferenciação, tudo e todas as formas serão definidas tais como as percebemos, inclusive nós que também nos distinguiremos das coisas do mundo enquanto modificações, variações desta mesma substância.

De acordo com Martins (2000), *conatus* ‘é o movimento espontâneo intrínseco a todo indivíduo, sua potência, seu elã interno, vindo da substância, da vida’. Trata-se de ‘uma pulsão originária de vida e de expansão, que leva todo indivíduo a buscar sua potência de agir’. Para o autor, o *conatus* individual espinosista corresponde à ‘Vontade de Potência’ individuada em Nietzsche (p.02).

Como Spinoza considera que ‘só existe uma única substância’, por conseguinte, o pensamento e a extensão (corpórea) seriam dois aspectos, ou atributos, de um mesmo mundo, ou seja, desta substância única, o que corresponde em Nietzsche à sua afirmação de existir somente um mundo, inteligível & sensível.

Justamente por estarmos ‘imersos nesse único mundo, imanente, sem transcendência’ é que só podemos conhecer as coisas ‘em perspectiva’, pois ‘não

estamos separados do que conhecemos' (p.03). Logo, para ambos os filósofos, nós não estamos isolados, nem somos neutros.

Sob esta perspectiva, Spinoza e Nietzsche se encontram e nos propõem, quando nos encontramos com eles, a repensarmos nossas existência e práticas no mundo. Suas teorias são para serem vividas e nos implicam eticamente a estabelecermos uma nova relação presente e de presença no mundo.

Pois, se o homem, de acordo com Spinoza, é apenas uma modificação dessa substância (que origina tudo), ele existe somente, e sobretudo, em relação com o ambiente de forma desierarquizada, ou seja, numa relação de horizontalidade. Por conseguinte, como não está 'fora do mundo no qual existe e conhece', torna-se 'impossível que ele não se afete, que permaneça neutro'. Logo,

em meio as afecções, o homem poderá conhecer a si próprio nas relações, isto é, poderá conhecer seus afetos, voltando a seu favor o acaso, os encontros, inevitáveis, de modo a que esta relação momentânea aumente sua potência de agir e de pensar, afetando-se de alegria. Esta é a ação; sendo o *pathos* o caso em que nossas afecções, nossos encontros, nos afetam de modo triste ou alegre, dependendo mais das causas externas serem boas ou más, do que de nós próprios, ora diminuindo ora aumentando nossa potência de agir ao sabor do acaso; o que ocorrerá sem dúvida tanto mais ignoremos a maneira pela qual nos afetamos. (MARTINS, 2000: p.02)

Isto implica diretamente numa prática de existir afirmando os afetos como mediadores da nossa potência de expansão e de ação no mundo, pois, ao contrário do que possa parecer, a influência externa, ou seja, o fato de sermos afetados, não implica resignação. Implica justamente a abertura de um campo de possibilidade de ação diante do acaso e dos afetos que tendem à inibição do ser. Se é preciso 'excitações exteriores para agir – sua ação no fundo é uma reação'.

É nesse sentido que Nietzsche ressalta a importância de pararmos definitivamente com o 'hábito de ceder, de fazer-como-todo-mundo' para, ao invés disto, retomarmos a posse de nós mesmos, o que ele chamou de 'espírito livre' (NIETZSCHE *apud* MARTINS, 2000: p.03).

Para ‘o homem estar sob a autoridade de si’ é necessário que ele conheça os seus afetos, favorecendo com isso os bons encontros – quando o afeto é o da alegria, e a ação é a de potência e expansão. Assim como faz-se necessário também transformar os encontros casuais em bons encontros, significando, por exemplo, que ‘um ser realizado [...] só tem gosto pelo que lhe faz bem; seu prazer, seu desejo, cessa onde a medida do que lhe convém é ultrapassada. Ele adivinha remédios contra lesões, ele utiliza em sua vantagem os acasos ruins’ (NIETZSCHE *apud* MARTINS, 2000: p.03).

Esse conhecimento dos afetos, este voltar o acaso a nosso favor, assim como favorecer os bons encontros, pontos comuns a Nietzsche e Espinosa, só é possível por sua ontologia comum, ou seja, pelo fato de entenderem que corpo e mente são aspectos de um mesmo indivíduo, e que este é em relação, inserido no mundo, um modo de ser da substância: o acaso, o devir, nos atravessa, é o movimento da vida, o tempo, que constitui e é constituído por nosso *conatus*, por nossa Vontade de Potência. Conhecer nossos afetos é presentificar um conhecimento intuitivo das relações que estabelecemos com e no mundo no qual nos constituímos. (MARTINS, 2000: p. 05)

É como exemplifica Nietzsche ao afirmar que põe ‘todo o acaso a coser’ em uma panela e ‘somente quando está cozido no ponto’ é que lhe dá ‘as boas-vindas para fazer dele o seu alimento’. Isto significa, tanto para Nietzsche quanto Spinoza, uma sabedoria específica em ‘aceitar o mundo e os afetos, em criar inseridos no mundo, aceitando sua necessidade’. Pois, a partir do momento em que compreendemos que ‘um acontecimento está ligado ao seu entorno, então podemos entender que ele é necessário’ (p.06).

O que por sua vez, significa que é conhecendo nossos afetos que nos tornamos potentes para transformá-lo, pois só transmuto meus afetos por conhecer minhas afecções, reconhecendo que elas estão ligadas ao entorno. ‘Segundo Spinoza: todas as coisas são necessárias porque são determinadas a existir e agir por uma cadeia infinita de causas’ (p.06).

Portanto, é neste sentido que se compõe a assertiva nietzscheana: diante do inelutável, amá-lo. Nem suportar o inelutável, nem dissimulá-lo, mas amá-lo. É o que

Nietzsche considera o ‘que há de maior no homem’: o ‘amor fati’. Resumindo em poucas palavras o que consiste sua concepção da ‘arte suprema da aprovação da vida’, ou seja, uma ‘aprovação trágica’ (p.06).

A aceitação trágica é a aceitação do presente, pois os afetos estão no devir presente, nos convocando no aqui e agora. Sendo presente, este deve ‘ser transformado, em nossa criação, real, sem idealizações, recalques, deslocamentos, denegações’. ‘Somente saberei ou sentirei, no instante singular, o que quero sendo ativo, pois caso contrário imaginarei o que quero, segundo uma idealização’. Se entendo a necessidade de todas as coisas, passo a afetar-me ativamente, não mais imaginando causas para o que acontece, mas interagindo com o mundo à minha maneira, ou seja, de forma singular. O que por sua vez aumenta a minha potência (p.07). Pois

de nada vale um *conhecimento* trágico da realidade, da necessidade ou tragicidade da vida, se este não se transformar em um *sentimento* trágico, vivido no instante presente como aprovação da vida, por um excesso de potência. Tanto Spinoza quanto Nietzsche têm em comum a proposta de que o conhecimento somente é o afeto mais potente se e somente se, ou porque, permite a transmutação efetiva de nossos afetos presentes em afetos ativos. (MARTINS, 2000: p.08)

Além disso, ‘o poder de conduzir os afetos provém da felicidade – que por sua vez provém do aumento de nossa potencia de agir, oriundo do conhecimento’ intuitivo. Isto significa que ‘de nada adianta reprimir ou tentar controlar os afetos diretamente’, nem racionalmente, tendo em vista que eles precisam ser ativados no presente. ‘Estar no presente – no limiar do instante – é entender que passado algum determina o futuro, e que portanto no presente temos a potência de, ao aprová-lo e amá-lo em sua necessidade trágica’, podemos transformá-lo criativamente.

De acordo com Spinoza, ‘enquanto considerarmos a vida, somos ativos’. E tragicamente com Nietzsche também, ‘pois aceitamos sua necessidade’, que por sua vez ‘só aumenta nossa potencia de agir e portanto a transformação da realidade na qual somos e nos relacionamos’ (p.09)

Por isso a afirmação da alegria como o afeto mais potente, pois ‘a alegria, nossa força maior, é uma consequência do conhecimento intuitivo de nossos afetos, no que

este leva-nos a aumentar nossa potencia de agir, nossa potência trágica de aprovação do mundo e da vida' (p.07).

É nesse sentido que proponho mais dois devires para o corpo em seu espectro multiplicitário. O *Corpo Alegre*, inspirado em Baruch de Spinoza, e o *Corpo Potência*, em Friedrich Nietzsche. Dois devires fundamentais para a composição teórica deste presente trabalho de dissertação. Pois as afecções e respectivos afetos gerados por elas – sejam os alegres, quando aumentam nossa potencia de agir e pensar, sejam os tristes, se a diminuem – vão ajudar a circunscrever o campo coreo-político escolhido para a criação e, logo, sua atuação e posicionamento no mundo.

É sob esta perspectiva das afecções e respectivos afetos que este campo passa a ser coreo & político & afetivo, sendo nomeado de coreo-político-afetivo, pois é justamente na identificação dos afetos que ampliamos nossa capacidade de intervir no mundo, a começar pela capacidade de transmutar o acaso e de fazê-lo transmutar-se a nosso favor. Transformar um *mau encontro*, que contrai o ser, em um *bom encontro*, um encontro de expansão, afirmativo da vida, portanto, alegre.

Se transformar a realidade é objetivo da proposta coreo-política, logo, esta se torna também uma ação afetiva, porque ao reconhecer os afetos, presentificamo-nos, e ativamos em nós nosso potencial transmutador. E a dança, em sua imanente efemeridade, sabe bem como presentificar, pois ela existe de fazer presentes.

Todavia, só fazemos isso coletivamente. Desde que reconhecemos que somos parte desse todo, enquanto variações híbridas de uma mesma substância ilimitada, também nos reconhecemos como coletivo que compartilha as mesmas necessidades de existência para sobrevivência. Daí a proposta do paradigma do tempo de coexistir, lançada no primeiro capítulo, para pensarmos nosso lugar na contemporaneidade – deslizando entre planos de imanência, por afecções, por afetos, por afinidades, sempre em movimento, atravessando suas camadas de nuvens folheadas. Coabitando. Juntos.

Neste sentido é que a aceitação da vida e respectiva compreensão da unicidade das coisas do mundo, sendo nós extensão de uma mesma substância, deverá ser um ato co-criativo. E também um ato carnavalesco, tendo em vista seu caráter alegre e festivo, positivo e afirmativo, exagerado e infinito, pois a intensidade vibrátil de um bloco de carnaval é um momento singular no qual compartilhamos espontânea e coletivamente aquilo que fora conceitualizado pelo filósofo como bons encontros – quando nossas afecções geram expansividade e aumento da nossa potência de agir e de pensar.



Logo, intervir no mundo a partir das questões coreo-políticas-afetivas, as quais a dança está implicada na contemporaneidade, deve levar em conta o fato de sermos *co-*muns e *trans*-gressivos, ou melhor, *in*-disciplinares. Viva o sorriso doce dos que desobedecem! Manifestam-se os foliões pelo direito de ocupar as ruas. Por fim, estes são os princípios básicos que considero pautarem um paradigma e uma política da alegria, e que proponho aqui como a minha compreensão da dança como uma prática coreo-política-afetiva.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A CONTA D'ÁGUA. **Ensaio sobre a cegueira hídrica**. 26/01/15. Publicado em <https://medium.com/a-conta-da-agua/ensaio-sobre-a-cegueira-hidrica-2759ec839c74> (acesso: janeiro/15)
- ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002. 127p.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer. O Poder Soberano e a Vida Nua**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Nudez**. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 2010.
- ALJAZEERA. **Marchers protest femicide in Argentina: latinos raise awareness using #NiUnaMenos following the killing of a 14-year-old pregnant girl**. 03/06/15. Publicado em: <http://stream.aljazeera.com/story/201506031936-0024802> (acesso: junho/15)
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma (o herói sem nenhum caráter)**. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1928
- ANDRADE, Patrícia. **Após 10 dias internada, morre garota vítima de estupro coletivo no Piauí**. 07/06/15. Publicado em: <http://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2015/06/apos-10-dias-internada-morre-garota-vitima-de-estupro-coletivo-no-piaui.html> (acesso: junho/15).
- ANDRÉS, Francisco De. **Irak pretende legalizar el matrimonio con niñas: El proyecto del gobierno determina también el número de noches que un polígamo puede pasar con cada esposa**. 19/03/14. Publicado em: <http://www.abc.es/internacional/20140319/abci-irak-matrimonio-ninnas-201403181723.html> (acesso: junho/15).
- ANISTIA INTERNACIONAL Brasil. **Irlanda: Lei de aborto trata mulheres como recipientes**. 09/06/15. Publicado em: <https://anistia.org.br/noticias/irlanda-lei-sobre-o-aborto-trata-mulheres-como-receptaculos/> (acesso: junho/15).
- AUSLANDER, Philip. **Liveness: Performance in a Mediatized Culture**. New York, London: Routledge, 2008 (1999). 208p.
- \_\_\_\_\_. **The Performativity of Performance Documentation**. In Project MUSE, Scholarly Journals Online, PAJ 84 (2006), pp. 01-10.

- BANES, Sally and LEPECKI, André. **The Senses in Performance**. New York, London: Routledge, 2007. 216p.
- BAREMBLITT, Gregorio. **Compêndio de Análise Institucional e Outras Correntes Teoria e Prática**. 5.ed. Belo Horizonte: Guarany Editora Gráfica, 2002 (1ed. 1992). 214 p.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à Esquizoanálise**. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. Instituto Félix Guattari, 2003 (1ed. 1998). 138 p.
- \_\_\_\_\_. **Dez Proposições Acerca do Esquizodrama**. Mimeo. Belo Horizonte, MG. 2006, 04p.
- BAREMBLITT, Gregorio e AMORIM, Margarete. **Capitalismo, Educação e Produção de Subjetividade/Subjetivação**. Mimeo. Belo Horizonte, MG. 2007, 04p.
- BARREIRA, Gabriel e ELIZARDO, Marcelo. **‘Vitória é do Rio’, diz gari Sorriso sobre o fim da greve da categoria**. 03/2014. Publicado em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2014/noticia/2014/03/vitoria-e-do-rio-diz-gari-sorriso-sobre-fim-da-greve-da-categoria.html> (acesso: janeiro/15)
- BARRENECHEA, Miguel. **Nietzsche e o Corpo**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2009. 144p.
- BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Ed. Leya, 2010. 496p.
- BAKTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2010. 419p.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004. 190p.
- \_\_\_\_\_. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2003. 141p.
- \_\_\_\_\_. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1998. 272p.
- BBC News Brasil. **Com mensagens escritas em calcinhas, mulheres fazem campanha contra machismo e violência**. 08/03/15. Publicado em: [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150307\\_campanha\\_violencia\\_mulher\\_rb](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150307_campanha_violencia_mulher_rb) (acesso: junho/15)
- BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre o significado do cômico**. Lisboa: Ed. Guimarães, 1993 (1900). 142p.

- \_\_\_\_\_. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** 1.ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999. 291p.
- BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária.** São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. 88p. Coleção Baderna. 88p.
- BOLTER, David & GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding new media.** Cambridge, London: The MIT Press, 2000. 295p.
- BORGES, Hélia. **Sobre o Movimento: o corpo e a clínica.** Tese (Doutorado em Saúde Coletiva). Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2009. 200p.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente.** 2aed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006 (1978). 339p.
- BRANDSTETTER, Gabriele and KLEIN, Gabriele (eds.). **Dance [and] Theory.** Germany: Ed. Transcript, 2013. 324p.
- BRITTO, Fabiana. **Temporalidade em Dança: parâmetros para uma história contemporânea.** Belo Horizonte: FID Editorial, 2008. 168p.
- BRIKMAN, Lola. **A Linguagem do Movimento Corporal.** São Paulo: Ed. Summus, 1989. 111p.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1995 (1936).
- BURNETT, Zaron. **Um guia da cultura do estupro para o homem cavalheiro.** 27/06/14. Publicado em: [http://www.brasilpost.com.br/zaron-burnett/um-guia-da-cultura-do-estupro-para-o-homem\\_b\\_5534657.html](http://www.brasilpost.com.br/zaron-burnett/um-guia-da-cultura-do-estupro-para-o-homem_b_5534657.html) (acesso: junho/15)
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.** 5ed. New York, London: Routledge Classics, 2007 (1990). 235p.
- CALDAS, Paulo. Poéticas do Movimento: Interfaces. In: CALDAS, Paulo e BRUM, Leonel (org.). **Dança em foco, vol. 4: A Dança na Tela.** Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2009, p. 28-34.
- CALDAS, Paulo (org.). **Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança.** Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2012. 352p.
- CALDAS, Paulo e BRUM, Leonel (org.). **Dança em foco, vol. 1: dança e tecnologia.** Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006. 96p.
- \_\_\_\_\_. **Dança em foco, vol. 2: Videodança.** Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007. 158p.
- \_\_\_\_\_. **Dança em foco, vol. 3: entre imagem e movimento.** Rio de Janeiro: Ed.

- Contracapa e Oi Futuro, 2008. 168p
- \_\_\_\_\_. **Dança em foco, vol. 4: dança na tela.** Rio de Janeiro: Ed. Contracapa e Oi Futuro, 2009. 136p
- CANDIDO, António. **António Cândido indica 10 livros para conhecer o Brasil.** 17/05/2013. Publicado em: <https://blogdaboitempo.com.br/2013/05/17/antonio-candido-indica-10-livros-para-conhecer-o-brasil/> (acesso: abril/16)
- CARTER, Alexandra. **Rethink Dance History: A reader.** New York, London: Routledge, 2004. 196p.
- CARVALHO, Maria Eduarda. **“Feminicídio precisa ser visto como crime hediondo”: em entrevista, a professora e socióloga Maria Dolores de Brito Mota explica por que mulheres continuam sendo assassinadas no Brasil.** 03/07/12. Publicado em: <http://www.revistaforum.com.br/blog/2012/07/feminicidio-precisa-ser-visto-como-crime-hediondo/> (acesso: junho/15)
- CASCUDO, Luís da Câmara. **História de Nossos Gestos: uma pesquisa mímica do Brasil.** São Paulo: Ed. Global, 2003. 277p.
- CATALÃO, Rui (ed.). **Anne Teresa de Keersmaecker em Lisboa.** Portugal: Ed. EGEAC/INCM, 2013. 207p.
- CAUSAS PERDIDAS. **Os dez países que tratam as mulheres como lixo.** 22/09/13. Publicado em: <http://causasperdidas.literatortura.com/2013/09/22/os-10-paises-que-tratam-as-mulheres-como-lixo/> (acesso: junho/15)
- CERBINO, Beatriz. **Balés Russos de Diaghilev: 1909-1929.** Resumo didático da disciplina Dança, Temporalidade e História. Faculdade Angel Vianna. Rio de Janeiro. 2007.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia.** São Paulo: Ed. Ática, 2010. 520p.
- \_\_\_\_\_. **Espinosa: poder e liberdade.** In: BORON, Atílio (org.). *Filosofia Política Moderna: de Hobbes a Marx.* CLACSO, DCP-FFLCH/USP. 2006. Disponível: [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/filopolmpt/06\\_chau.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/filopolmpt/06_chau.pdf) (acesso: fevereiro/16).
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013. 176p.
- \_\_\_\_\_. **Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013. 135p.
- CUNNINGHAM, Merce. **O Dançarino e a Dança. Conversas com Jacqueline**

- Lesschaeve. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2014. 226p.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta: e outros textos. Textos e Entrevistas (1953-1974)**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2006 (2002). 383p.
- \_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999 (1ed. 1966). 139p.
- \_\_\_\_\_. **Conversações, 1972-1990**. 5.ed. São Paulo: Ed. 34, 2006 (1ed. 1990). 232p.
- \_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 2008 (1997[1993]). 176p.
- \_\_\_\_\_. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988 (1968). 437p.
- \_\_\_\_\_. **Espinoza: Filosofia Prática**. São Paulo: Ed. Escuta, 2002 (1981). 144p.
- \_\_\_\_\_. **Foucault**. 5.ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005 (1986). 142p.
- \_\_\_\_\_. **Lógica do Sentido**. 4ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000 (1969). 342p.
- \_\_\_\_\_. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009 (1967). 133p.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2010 (1972-73). 560p.
- \_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1995 (1ed. 1980). 5 Vol.
- \_\_\_\_\_. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2008 (1ed. 1981). 288p.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Ed. Escuta, 1998. 184 p.
- DESERT FLOWER FOUNDATION. **Save a little desert flower: every 11 seconds, a girl is subjected to Female Genital Mutilation**. 2015 Publicado em: <http://www.desertflowerfoundation.org> (acesso: junho/15)
- DESLIGA DOS BLOCOS DO RIO DE JANEIRO. **Manifesto do Carnaval de Rua Carioca 2012**. Publicado em <https://curiosidadedecarnaval.wordpress.com/2012/12/19/manifesto-do-carnaval-de-rua-carioca-2012/> (acesso: Janeiro/15)
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. **"A excisão, como o cinto de castidade, é o medo que o homem tem da mulher" (Entrevista a Khady Koita, activista)**. 28/09/06. Publicado em: [http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id=646689](http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=646689) (acesso: junho/15).
- \_\_\_\_\_. **Mulher, imigração e prostituição são tema de debate em Lisboa**. 27/04/10. Publicado em: [http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content\\_id=1554129](http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1554129) (acesso:

Junho/15)

- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Cordão do Boi Tatá**. <http://www.dicionariompb.com.br/cordao-do-boitata/dados-artisticos> (acesso: janeiro/15)
- DINIZ, André. **Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008. 309p.
- DIXON, Steve. **Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation**. Cambridge, London: Ed. The MIT Press, 2007.
- DROIT, Roger-Pol. **101 Experiments in the Philosophy of Everyday Life**. UK: Ed. Faber e Faber, 2003. 224p.
- EDUARDO, Diogo e DUARTE, Hugo. **Liberdade, Folia e Luta: contradições e desafios do carnaval do Rio de Janeiro**. 24/02/14. Publicado em <https://capitalismoemdesencanto.wordpress.com/2014/02/24/liberdade-folia-e-luta-contradicoes-e-desafios-do-carnaval-do-rio-de-janeiro/> (acesso: janeiro/15)
- ELEGÊ, Jota. **Figuras e Coisas do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE, 2007. 326p
- \_\_\_\_\_. **Maxixe: a dança excomungada**. Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE, 2009. 196p.
- FARGUELL, Roger. **Figuras da Dança: sobre a constituição metafórica do movimento em textos. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche**. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 476p.
- FARO, António José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2011 (1986). 182p.
- FAMOUS WOMEN INVENTORS. **Mary Phelps Jacob: the inventor of the Modern Brassiere**. Publicado em: <http://www.women-inventors.com/Mary-Phelps-Jacob.asp> (acesso: abril/16)
- FAUST, Frey. **The Axis Syllabus: human movement analysis and training method**. California: Edited by Sebastian Grubb, 2011. 210p.
- FAZENDA, Maria José. **Dança-Teatral: ideias, experiências, ações**. 2ed. Lisboa: Ed. Colibri, (2012 [2007]). 235p.
- FAZENDA, Maria José (org). **Movimentos Presentes: aspectos da dança independente em Portugal**. Lisboa: Ed. Cotovia, 1997. 169p.

- FEITIS, Rosemary (org.). **Ida Rolf Fala: sobre Rolfing e realidade física**. São Paulo: Ed. Summus, 1986. 219p.
- FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo Movimento**. São Paulo: Ed. Summus, 1977. 222p.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance: a new aesthetics**. London and New York: ed. Routledge, 2008. 232p.
- FLAM, Jack. Introduction In: \_\_\_\_\_ **Primitivism and Twentieth-Century Art**. US: Berkeley, U. California Press. p.01-22.
- FOUCAULT, Michel. Anti-Édipo: introdução a uma vida não fascista. In: ESCOBAR, C. **Dossiê Deleuze**. Rio de Janeiro: Ed. Hólon, 1991 (1ed. 1988).
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 13.ed. São Paul: Ed. Loyola, 2006. 79 p.
- \_\_\_\_\_. **A Verdade e as Formas Jurídicas**. 3.ed. Rio de Janeiro: Ed. Nau, 2005. 158 p.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. 17.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002 (1979). 295 p.
- \_\_\_\_\_. Theatrum Philosophicum. In: \_\_\_\_\_ **Ditos e Escritos II**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 230-254.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. 25.ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987. 288 p.
- FRANÇA, Thaís. **Mulheres brasileiras em Portugal: o que esconde um sorriso?** In: Anais do VII Congresso Português de Sociologia. Sociedade, Crise e Reconfigurações. Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Psicologia e Ciências da Educação. 19 a 22 de junho de 2012. Disponível em: [http://www.aps.pt/vii\\_congresso/papers/finais/PAP0490\\_ed.pdf](http://www.aps.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP0490_ed.pdf) (acesso: junho/15).
- FREIRE, Ana Vitória. **Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Dublin, 2005. 157p.
- FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Edição *Standard* Brasileira. 24 Vol. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996.
- GAINZA, Violeta. **Conversas com Gerda Alexander: vida e pensamento da criadora da Eutonia**. São Paulo: Ed. Summus, 1997. 172p.
- GELEDÉS.org.br. **Estupros em universidades dos EUA alcançaram ‘níveis epidêmicos’, diz estudo**. 23 de maio de 2015. Publicado em: <http://www.geledes.org.br/estupros-em-universidades-dos-eua-alcancaram-niveis-epidemicos-diz-estudo/#ixzz3cfQzUiAW> (acesso: junho/15)



- GIL, José. **O Espaço Interior**. Lisboa: Ed. Presença, 1993. 99p.
- \_\_\_\_\_. **Metamorfoses do Corpo**. 2aed. Lisboa: Ed. Antropos, 1997. 222p.
- \_\_\_\_\_. **Movimento Total. O corpo e a dança**. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 2001. 252p.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013. 145p.
- GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006. 228p.
- \_\_\_\_\_. **Performance – Art for all?** In Modernism, Revisionism, Plurism and Post-Modernism, Art Journal, vol. 40, n.1/2. 1980. p.369-376.
- GOMES, Mariana. **Mulheres brasileiras em Portugal e imaginários sociais: uma revisão crítica da literatura**. In: CIES e-Working Paper N.º 106/2011. Disponível em: [http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP106\\_Gomes.pdf](http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP106_Gomes.pdf) (acesso: junho/15).
- \_\_\_\_\_. **O imaginário social ‘Mulher Brasileira’ em Portugal: uma análise da construção de saberes, das relações de poder e dos modos de subjetivação**. In: DADOS – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, vol. 56, nº 4, 2013, pp. 867 a 900. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/dados/v56n4/v56n4a05.pdf> (acesso: junho/15)
- GONÇALVES, Renata. **A dança nobre do Carnaval**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2010. 302p.
- GOUVEIA, Helena Ferro de. **Quando uma mulher se reduz a um orifício entre as pernas**. 06/02/12. Publicado em: <https://camalees.wordpress.com/2012/02/06/quando-uma-mulher-se-reduz-um-orificio-entre-as-pernas/> (acesso: junho/15)
- GREINER, Christine. **O Corpo: Pistas Para Estudos Indisciplinares**. São Paulo: Ed. Annablume, 2005. 150p.
- GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. 16.ed. Campinas, SP: Ed. Papyrus, 2005. 317p.
- \_\_\_\_\_. **A Revolução Molecular**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981. 229p.
- \_\_\_\_\_. **Caosmose: Um Novo Paradigma Estético**. 4.ed. São Paulo: Ed. 34, 2006 (1ed.1992). 208p.
- \_\_\_\_\_. **O Inconsciente Maquínico: Ensaios de Esquizoanálise**. Campinas, SP: Ed. Papyrus, 1998. 317p.

- \_\_\_\_\_. **Psicanálise e Transversalidade: Ensaios de Análise Institucional.** Aparecida, São Paulo: Ed. Idéias e Letras, 2004 (1ed. 1974). 368p.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolíticas: Cartografias do Desejo.** 7.ed. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2005. 440p.
- HARAWAY, Donna & KUNZRU, Hari (trad. Tomaz Tadeu). **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano.** Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2009. 129p.
- HARPHAM, Geoffrey. **The Grotesque: First Principles.** In The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 34, No. 4. (Summer, 1976), pp. 461-468.
- HIGGIE, Jennifer (org.). **The Artist's Joke.** London, Cambridge: The MIT Press, Whitechapel Documents of Contemporary Art, 2007. 238p.
- JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia.** 4.ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 2006. 309p.
- JENKS, Chris. **Transgression.** London, New York: Ed. Routledge, 2003. 205p.
- JOTA, Patrícia e SETTI, Daniel. **Brasileiras = prostituta: é assim que a Europa nos vê.** 05/2008. Publicado em: [http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/desenvolvimento/conteudo\\_280150.shtml?func=1&pag=0&fnt=14px](http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/desenvolvimento/conteudo_280150.shtml?func=1&pag=0&fnt=14px) (acesso: junho/15)
- KATZ, Helena. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo.** Belo Horizonte: FID Editorial, 2005. 273p.
- LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, J.B. **Vocabulário da Psicanálise.** 4.ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004. 552p.
- LAUNAY, Isabelle. Laban ou a experiência da dança. In PEREIRA, Roberto (at al.) **Lições de Dança.** Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1998. p.73-90.
- LEITE, Tayná. **Homens 'de verdade' também estupram.** 05/04/15. Publicado em: [http://www.brasilpost.com.br/tayna-leite/homens-de-verdade-tambem-b\\_6994090.html](http://www.brasilpost.com.br/tayna-leite/homens-de-verdade-tambem-b_6994090.html) (acesso: abril/16)
- LEPECKI, André (org.). **Dance.** London, Cambridge: The MIT Press, Whitechapel Documents of Contemporary Art, 2012. 238p.
- LEPECKI, André. **Exhausting Dance. Performance and the politics of movement.** New York, London: Routledge, 2006. 150p.
- \_\_\_\_\_. **The Body as Archive: will to re-enact and the afterlives of Dances.** In: Dance Research Journal, 42/2, Winter, 2010.
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudos das performances brasileiras.** Rio de

- Janeiro: Ed. Garamond, 2011. 364p.
- LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Ed. Maud, 2012. 199p.
- LIMA, Dani (org.). **Gesto: Práticas e Discursos**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2013. 248p.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2012 (1997). 400p.
- MADEIRA, Cláudia. **Híbrido. Do mito ao paradigma invasor?** Lisboa: Ed. Mundos Sociais, 2010. 106p.
- MARTINS, André. **Nietzsche, Espinosa, o acaso e os afetos: encontros entre o trágico e o conhecimento intuitivo**. In: O que nos faz pensar. Revista do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, n.14. Rio de Janeiro: ed. Puc, 2000. P.183-198.
- MARTINS, Marina. **Dança ao Pé da Letra: do romantismo à Belle Époque carioca**. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2012. 220p.
- MARX, Karl. **O Capital**. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1967. 396p.
- MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. **A Árvore do Conhecimento: As Bases Biológicas da Compreensão Humana**. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Autopoiesis and Cognition: the Realization of the Living**. Boston: D. Reidel Publishing Company, 1980.
- MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Ed. Summus, 2012. 126p.
- \_\_\_\_\_. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Ed. Summus, 2012. 171p.
- MONTAGU, Ashley. **Tocar: o significado humano da pele**. São Paulo: Ed. Summus, 427p.
- MONTEIRO, Marianna. **Dança Popular: Espetáculo e Devoção**. São Paulo: ed. Terceiro Nome, 2011. 239p.
- MORIN, Edgar. **Sete Saberes Necessários para a Educação do Futuro**. São Paulo, Brasília, DF: Ed. Cortez, UNESCO, 2003. 118p.
- MOURA BRASIL, Felipe. **A verdadeira cultura do estupro: não faço idéia se o índice de estupros diminuiria se as mulheres vestissem burcas**. 03/04/14. Publicado em: <http://veja.abril.com.br/blog/felipe-moura-brasil/2014/04/03/a->

- verdadeira-cultura-do-estupro/ (acesso: junho/15).
- NAVAS, Cássia. Dança brasileira no final do século XX. In **Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura**. Organização Newton Cunha. São Paulo: Ed. Perspectiva/SESC São Paulo, 2003. Disponível em: [http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/campo\\_da\\_danca\\_danca\\_brasileira.pdf](http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/campo_da_danca_danca_brasileira.pdf) (acesso: abril/16)
- \_\_\_\_\_. **Dança Estado de Ruptura e Inclusão**. In Anais do IV Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Editora UNIRIO, em Maio de 2006, p.160-162. Disponível em: <http://portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf> (acesso: abril/16)
- NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Ed. Cortez, 2008. 111p.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. eBookBrasil.com: 2002. 536p. Publicado em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf> (acesso: abril/16)
- \_\_\_\_\_. **Ecce Homo: como alguém se torna o que é**. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2008 (1ed. 1985).141p.
- \_\_\_\_\_. **Vontade de Potência**. Parte I e II. São Paulo: Ed. Escala, 2010.
- NOBLE, Richard (org.). **Utopia**. London, Cambridge: The MIT Pres, Whitechapel Documents of Contemporary Art, 2009. 238p.
- NORA, Sigrid. **Temas para a Dança Brasileira**. São Paulo: Ed. SESC SP, 2010. 344p.
- O PERCEVEJO. **Estudos da Performance**. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11. N.12. 2003. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO.
- ORTIZ, Fabíola. **Blocos do Rio decidem sair a revelia sem pedir autorização a prefeitura**. Publicado em <http://carnaval.uol.com.br/2014/blocos-de-rua/noticias/2014/01/17/blocos-no-rio-decidem-sair-a-revelia-sem-pedir-autorizacao-a-prefeitura.htm#fotoNav=3> (acesso: janeiro/15)
- PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: Ensaio de biopolítica**. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2003. 252p.
- \_\_\_\_\_. **Vida Nua, Vida Besta, Uma Vida**. Comunicação feita durante o Festival Alcantara em Lisboa, Teatro de São Luiz. 2006.

- PEREIRA, Roberto (at al.) **Lições de Dança**. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1998. 240p.
- \_\_\_\_\_. **Lições de Dança**. Vol.2. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2000. 274p.
- \_\_\_\_\_. **Lições de Dança**. Vol.3. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2001. 241p.
- \_\_\_\_\_. **Lições de Dança**. Vol.4. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2003. 249p.
- PHELAN, Peggy. **Unmarked: The Politics of Performance**. New York, London: Routledge, 2006 (1993). 207p.
- PORTAL BRASIL. **Dilma Rousseff sanciona lei que torna hediondo o crime de feminicídio. Proteção à mulher. Lei inclui o crime no código penal. Projeto prevê ainda aumento da pena em um terço se o crime acontecer durante a gestação ou nos três meses após o parto**. 09/03/15. Publicado em: <http://www.brasil.gov.br/governo/2015/03/dilma-rousseff-sanciona-lei-que-torna-hediondo-o-crime-de-feminicidio> (acesso: junho/15)
- PRAGMATISMO POLÍTICO. **Mulheres estupradas devem ser enforcadas, diz político indiano**. 15/04/14. Publicado em: <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/04/mulheres-estupradas-devem-ser-enforcadas-diz-politico-indiano.html> (acesso: junho/15).
- PROGOGINE, Ilya. **O Fim das Certezas: Tempo, Caos e As Leis da Natureza**. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.
- PRIGOGINE, Ilya e STENGERS, Isabelle. **Entre o Tempo e a Eternidade**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992.
- RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**. São Paulo: Ed. Summus, 2007. 157p.
- RANCIÈRE, Jacques. **Estética e Política: a partilha do sensível**. Porto: Ed. Dafne, 2010. 98p.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2010. 191p.
- REMSHARDT, Ralf. The Sense of Disorder. In: \_\_\_\_\_ **Staging the Savage God – The Grotesque in Performance**. USA, Southern Illinois University Press, 2004. p.42-68.
- RESENDE, Bruno. Juro que não resisti. In: SALDANHA, Susana (org). **Angel Vianna: sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE, 2009.
- ROBATTO, Lia. **Dança em Processo. Linguagem do Indizível**. Bahia: Ed. UFBA, 1994. 474p.

- RODRIGUES, Antônio. **Capturado empresário da noite que esteve na origem da inquietação das "Mães de Bragança"**. 20/11/13. Publicado em: <http://www.publico.pt/local/noticia/capturado-empresario-da-noite-que-esteve-na-origem-da-inquietacao-das-maes-de-braganca-1613156> (acesso: junho/15)
- ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e Antropofagia. In: ALLIEZ, E. (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 463-476.
- \_\_\_\_\_. **Ninguém é deleuziano**. Entrevista a Lira Neto e Silvio Gadelha, publicada com este título in *O Povo*, Caderno Sábado: 06. Fortaleza, 18/11/1995.
- ROSINY, Claudia. "Videodança". In: BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina. **Dança em foco, vol. 2: Videodança**. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, p. 18-33.
- R7 NOTÍCIAS. **A cada uma hora e meia, uma mulher morre vítima de violência masculina no Brasil, diz Ipea: parceiro ou ex-parceiro comete maioria dos crimes, metade das mortes é com arma de fogo**. 25/09/13 (a). Publicado em: <http://noticias.r7.com/brasil/a-cada-uma-hora-e-meia-uma-mulher-morre-vitima-de-violencia-masculina-no-brasil-diz-ipea-25092013> (acesso: junho/15)
- R7 NOTÍCIAS. **Impacto da Lei Maria da Penha na morte de mulheres é quase nulo. Taxa de mortalidade foi de 5,28 para cada 100 mil antes e caiu para 5,22 após vigência da lei**. 25/09/13 (b). Publicado em: <http://noticias.r7.com/brasil/impacto-da-lei-maria-da-penha-na-morte-de-mulheres-e-quase-nulo-25092013> (acesso: junho/15)
- SÁ, Ericka. **Para maioria da população, mulher tem culpa em estupros: brasileiro rejeita violência contra mulheres, mas diz que comportamento e roupas delas têm influência no número de estupros. Apenas 10% desses crimes são notificados**. 28/03/14. Publicado em: <http://www.dw.de/para-maioria-da-populacao-mulher-tem-culpa-em-estupros/a-17527136> (acesso: junho/15)
- SALDANHA, Susana (org). **Angel Vianna: sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE, 2009. 162p.
- SANTOS, Jair. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000. 111p.
- SIQUEIRA, Denise e SNIZEK, Andréa (org.). **Argumentos do Corpo: cultura, poética e política**. Viçosa: Ed. UFV, 2013. 188p.
- SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho, uma teoria da comunicação linear em rede**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1998. 112p.

- SOUZA, Elisa. **Bloco Ocupa Carnaval faz paródias politizadas de marchinhas**. 13/02/2016. Rio de Janeiro. Publicado em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/02/ocupa-carnaval-faz-parodias-politizadas-de-marchinhas-veja-video.html> (acesso: abril/16).
- SOUZA, José Fernando. **As origens da Modern Dance: uma análise sociológica**. São Paulo: Ed. Annablume, UCAM, 2009. 174p.
- SOUZA, Marco Aurélio (org.). **Impressões Corporais e Textuais: pesquisa em dança**. São Paulo: Ed. All Print, 2013. 238p.
- SOUZA, Tárík de. **A História da Música Brasileira por seus autores e intérpretes**. São Paulo: SESC-SP, 2015. Publicação online: <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/mpb/index.htm> (acesso: abril/16).
- SPINOZA, Baruch de. **Ética – Demonstrada a Maneira dos Geômetras (1677)**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005. 550p.
- STERN, Daniel. **Diário de um Bebê: o que o seu filho vê, sente e vivencia**. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1991. 135p.
- STORR, Robert. **Disparities & Deformations: Our Grotesque**. In: Catálogo da Bienal de Santa Fé, 2004. P.10-33.
- TADEI, Emanuel. **A Mestiçagem Enquanto um Dispositivo de Poder e a Constituição de Nossa Identidade Nacional**. Rio de Janeiro. Revista Psicologia Ciência e Profissão, 2002, 22 (4), 2-13. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932002000400002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000400002) (acesso: abril/16).
- TAVARES, Joana. **Klauss Vianna: do coreógrafo ao diretor**. São Paulo e Brasília, DF: Ed. Annablume e CAPES, 2010. 326p.
- TEODORO, Rafael. **Não existe nada de óbvio na proibição da ‘cultura do estupro’ em nosso país**. 2014. Publicado em: <http://www.revistabula.com/2338-nao-existe-nada-de-obvio-na-proibicao-da-cultura-estupro-em-nosso-pais/> (acesso: junho/15)
- TERRA online. **Ocupa Carnaval leva irreverência e crítica às ruas do Rio**. 02/02/2016. Publicado em: <http://diversao.terra.com.br/carnaval/rio-de-janeiro/blocos-de-rua/ocupa-carnaval-critica-olimpiada-e-problemas-do-rio-em-parodias,2ddeea4221d5461b7e6581ccfa601fe5q833h4wh.html> (acesso: abril/16).
- THOMAS, Gerald. **Morre Mercê Cunningham, o mestre dos mestres**. Disponível

- em: <https://geraldthomasblog.wordpress.com/2009/07/28/morre-merce-cunningham-o-mestre-dos-mestres/> (acesso: fevereiro/16).
- TIBURI, Márcia e ROCHA, Thereza. **Diálogo | Dança**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2012. 179p.
- TSF Rádio Notícias. **Dez anos depois da guerra das "mães de Bragança"**. 30/04/13. Publicado em: [http://www.tsf.pt/PaginaInicial/Vida/Interior.aspx?content\\_id=3192894](http://www.tsf.pt/PaginaInicial/Vida/Interior.aspx?content_id=3192894) (acesso: junho/15).
- VERNE. **‘Ontem me mataram’, a carta em memória das duas viajantes assassinadas no Equador**. 05 de Março de 2016. Publicada em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/02/internacional/1456911848\\_192026.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/02/internacional/1456911848_192026.html) (acesso: abril/16)
- VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Ed. Summus, 2005. 154p.
- WINNICOTT, Donald. **O Brincar e a Realidade**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1975 (1971). 203p.
- WOLFF, Sílvia. **Corpo Tecnológico: Sobre as Relações entre Dança, Tecnologia e Videodança**. Rio Grande do Sul, UFRGS, Revista Cena PPGAC. N.14, 2013, 12p. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/43214/28883> (acesso: fevereiro/16).
- ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Ed: Relume Dumora, 2009. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/wp-content/uploads/2010/05/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf> (acesso: abril/16).



## REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

- CIRCUITO Bode Arte. **Perfoda-se: Um documentário sobre performance arte.** 17/07/13. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos&index=5&list=PLpAYYlvXQAxvHZ0t6tQowdQ5wk-F065\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos&index=5&list=PLpAYYlvXQAxvHZ0t6tQowdQ5wk-F065_c) (acesso: Junho/15)
- DEBORD, GUY. **Sociedade do Espetáculo** (filme legendado em português, 1973). Inspirado no livro homônimo de 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o> (acesso: abril/16)
- GLOBO NEWS. **Especial: meninas sírias são vendidas para homens ricos de países vizinhos.** 17/11/13. Publicado em: <http://globoTV.globo.com/globonews/globonews-especial/v/meninas-sirias-sao-vendidas-para-homens-ricos-de-paises-vizinhos/2961429/> (acesso: Junho/15)
- MSNBC. **Thousands of #NiUnaMenos demonstrators rally to protest violence against women.** 04/06/15. Disponível em: [http://www.msnbc.com/watch/niunamenos-protests-violence-against-women-457439811709?cid=sm\\_fb\\_msnbc\\_native](http://www.msnbc.com/watch/niunamenos-protests-violence-against-women-457439811709?cid=sm_fb_msnbc_native) (acesso: Junho/15).
- NBC News. **Transgender Kids.** 04/2015. Publicado em: <http://www.nbcnews.com/storyline/transgender-kids> (acesso: junho/15)
- NOVELAS INESQUECÍVEIS. **Gabriela (1975): Gabriela pega pipa no telhado.** 20/01/15. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=r0twMgA7OC4&list=PLpAYYlvXQAxvHZ0t6tQowdQ5wk-F065\\_c&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=r0twMgA7OC4&list=PLpAYYlvXQAxvHZ0t6tQowdQ5wk-F065_c&index=1) (acesso: Junho/15).
- WOMEN'S RIGHTS WITHOUT FRONTIERS. **Stop Forced Abortion: China's One Child Policy.** 21/11/10. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JjtuBcJUjY> (acesso: Junho/15)
- TEATRO MARIA MATOS. **Ann Pellegrini no ciclo Gender Trouble em Lisboa.** 26/05/15. Disponível em: <https://vimeo.com/teatromariamatos> (acesso: junho/15).
- TEATRO MARIA MATOS. **Judith Butler no ciclo Gender Trouble em Lisboa.** 02 de junho de 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/129669481> (acesso em junho de 2015).

## ANEXOS

### ANEXO 1: MARCHA-RANCHO & PARÓDIA DA CRISE HÍDRICA

#### **Marcha-Rancho ‘Coração Corinthiano’ (1968)**

Doutor, eu não me engano

Meu coração é corinthiano

Eu não sabia mais o que fazer

Troquei meu coração cansado de sofrer

Ah! Doutor, eu não me engano

Botaram outro coração corinthiano

#### **Paródia ‘Sereia da Cantareira’ (2015)**

To seca, não to molhada

Eu sou sereia da Cantareira

Quem vai alckimizaaaar?!

Água de esgoto por aí?!

Do m-boi mirim,

Até o U do Morumbi!

Tucano se mandou,

O lambari morreu,

E até sereia encalhou!

To seca, não to molhada

To seca, eu to rachada!

## **ANEXO 2: MARCHAS-RANCHO & PARÓDIAS DO MOVIMENTO OCUPA CARNAVAL**

### **2.1) ‘Máscara Negra’, de Zé Kéti e Pereira Mattos (1967)**

#### **Versão original**

Quanto riso, oh, quanta alegria

Mais de mil palhaços no salão

Arlequim está chorando

Pelo amor da Colombina

No meio da multidão

Quanto riso, oh, quanta alegria

Mais de mil palhaços no salão

Arlequim está chorando

Pelo amor da Colombina

No meio da multidão

Foi bom te ver outra vez

Está fazendo um ano

Foi no carnaval que passou

Eu sou aquele pierrô

Que te abraçou e te beijou meu amor

A mesma máscara negra

que esconde o teu rosto

Eu quero matar a saudade

Vou beijar-te agora

Não me leve a mal

Hoje é carnaval

#### **Paródia Ocupa Carnaval**

Quanto tiro! Oh!

Quanta Polícia!

A tropa de choque em ação

Ditador de helicóptero

E no meio da cidade

Um monte de Caveirão

Foi bom te ver na DP

Estão prendendo um monte

Até a Mídia Ninja dançou

Ele é aquele P2

Que se infiltrou e molotov jogou

A mesma máscara negra

Que esconde o meu rosto

Eu quero banhar de vinagre

Vou gritar agora

Não me leve a mal

Ocupa Carnaval!

## **2.2) ‘Índio quer apito’, de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira (1960)**

### **Versão original**

Ê, ê, ê, ê, ê, Índio quer apito,

Se não der pau vai comer!

Lá no bananal

Mulher de branco

Levou pra pra índio

Colar esquisito

Índio viu presente mais bonito

Eu não quer colar!

Índio quer apito!

### **Paródia Ocupa Carnaval**

Eh-eh-eh-eh-eh

Índio quer Aldeia

Se não der pau vai comer

Veio a PM esculachando

Resistir e ocupar é o grito

Índio quer Aldeia, tenho dito

Se isso não rolar, vai rolar conflito!

### **2. 3) ‘Saca-rolha’, de José Gonçalves, Zilda Gonçalves e Valdir Machado (1954)**

#### **Versão original**

As águas vão rolar

Garrafa cheia eu não quero ver sobrar

Eu passo mão na saca, saca, saca-rolha

E bebo até me afogar Deixa as águas rolar

Se a polícia por isso me prender

Mas na última hora me soltar

Eu pego a saca, saca, saca-rolha

Ninguém me agarra, ninguém me agarra

### **Paródia Ocupa Carnaval**

A chapa vai esquentar

E a Copa eu não quero ver rolar

Quero saúde e educação no padrão Fifa

Não vai ter Copa! Não vai ter Copa!

Deixa a chapa esquentar...

Se a polícia por isso me prender,

Mas na última hora me soltar

Ocupo rua e solto, solto, solto o grito

Não vai ter Copa!

Não vai ter Copa!

Deixa a chapa esquentar...

**2) 4. ‘Me dá um dinheiro aí’, de Ivan Ferreira, Homero Ferreira e Glauco Ferreira (1960)**

**Versão original**

Ei, você aí!

Me dá um dinheiro aí!

Me dá um dinheiro aí!

Não vai dar?

Não vai dar não?

Você vai ver a grande confusão

Que eu vou fazer bebendo até cair

Me dá, me dá, me dá, ô!

Me dá um dinheiro aí!

**Paródia Ocupa Carnaval**

Ei, você aí!

Me dá vinagre aí,

me dá vinagre aí

Não vai dar, rola prisão

Você vai ver a grande confusão

Eu vou correr, correr, correr daqui

Me dá, me dá, me dá, ô!

Me dá vinagre aí

**2. 5) ‘Maria Sapatão’, de Abelardo Barbosa (o Chacrinha) e João Roberto Kelly (1980)**

**Versão original**

Maria Sapatão

Sapatão, Sapatão

De dia é Maria

De noite é João

O sapatão está na moda  
O mundo aplaudiu  
É um barato  
É um sucesso  
Dentro e fora do Brasil

### **Paródia Ocupa Carnaval**

Lá vem o batalhão, batalhão, batalhão  
De dia é UPP de noite é Caveirão  
A UPP está na moda  
O gringo aplaudiu!  
É um atraso no progresso  
Essa PM do Brasil

## **2. 6) ‘Cachaça’, de Mirabeau, Lúcio de Castro e Heber Lobato (1953)**

### **Versão original**

Você pensa que cachaça é água  
Cachaça não é água não  
Cachaça nasce do alambique  
E água vem do ribeirão

Pode me faltar tudo na vida  
Arroz, feijão e pão!  
Pode me faltar manteiga  
E tudo mais não faz falta não  
Pode me faltar o amor  
Há, há, há, há!  
Isto até acho graça  
Só não quero que me falte  
A danada da cachaça

### **Paródia Ocupa Carnaval**

Se você pensa que a Copa é nossa

A Copa não é nossa não

A Copa é das empreiteiras

Não sobra nada pro povão

Pode me dar tiro de borracha

Bomba, porrada e prisão

Pode jogar jato d'água

Não largo a manifestação

Pode me chamar de vândalo

Disso até acho graça, ha, ha, ha, ha

Só não quero que acabe

Mobilização das massas

### **2. 7) 'Bandeira Branca', de Max Nunes e Laércio Alves (1970)**

#### **Versão original**

Bandeira branca, amor

Não posso mais

Pela saudade que me invade

Eu peço paz

Saudade mal de amor, de amor

Saudade

Dor que dói demais

Vem meu amor

Bandeira branca

Eu peço paz

### **Paródia Ocupa Carnaval**

Bandeira branca, amor

Não quero o Paes

Pelo direito à cidade

Fora Paes



Bondade só pra Fetranspo-o-or  
Maldade para os dema-a-ais  
Vem meu amor  
Cante com ardor  
Não quero o Paes

## **2. 8) ‘Bola Preta’, de Nelson Barbosa e Vicente Paiva (1962)**

### **Versão original**

Quem não chora não mama  
Segura meu bem a chupeta  
Lugar quente é na cama  
Ou então no Bola Preta

Vem pro Bola meu bem  
Com alegria infernal  
Nessa alegria infernal  
Todos são de coração  
Todos são de coração  
Foliões do carnaval  
(Sensacional!)

### **Paródia Ocupa Carnaval**

Quem não chora com bomba  
Segura, meu bem, a pimenta  
Lugar quente é na caçamba  
Da PM truculenta  
Olha a Tropa, meu bem (2x)  
A repressão infernal (2x)  
Todos vão de camburão (2x)  
Pr’ autuação policial  
(Sem condicional)

## **2. 9) ‘Marcha do Remador’, de Antônio Almeida e Oldemar Magalhães (1964)**

### **Versão original**

Se a canoa não virar

Olê! Olê! Olá!

Eu chego lá!

Rema, rema, rema, remador

Quero ver depressa o meu amor

Se eu chegar depois do sol raiar

Ela bota outro em meu lugar!

### **Paródia Ocupa Carnaval**

Se o governo não mudar

Olê-olê-ola

E-e-eu vou ocupar!

Luta, luta, luta, lutado-o-or

Já caiu Cabral o Ditador

Dudu e Pezão seus vigari-i-istas,

Vocês são os próximos da lista

## **2. 10) ‘Mamãe eu quero’, de José Luis Rodrigues Calazans (Jararaca) e Vicente Paiva (1936)**

### **Versão original**

Mamãe eu quero, mamãe eu quero,

Mamãe eu quero mamar!

Dá a chupeta! Dá a chupeta! Ai! Dá a chupeta

Dá a chupeta pro bebê não chorar!

Dorme filhinho do meu coração!

Pega a mamadeira e entra no meu cordão.

Eu tenho uma irmã que se chama Ana:

De piscar o olho já ficou sem a pestana.

Eu olho as pequenas, mas daquele jeito

E tenho muita pena não ser criança de peito  
Eu tenho uma irmã que é fenomenal:  
Ela é da bossa e o marido é um boçal!

### **Paródia Ocupa Carnaval**

Tarifa zero, Tarifa zero  
O imposto é quem vai pagar  
Pula a roleta, pula a roleta  
Pula a roleta que eu também vou pular

Libera o trem,  
Libera o busão  
Direito à cidade, pra população  
O transporte público, tá uma coisa insana  
A catraca trava a mobilidade urbana  
Tá-tá-tá-tá tarifa zero...

## **2. 11) ‘Touradas de Madri’, de João de Barro e Alberto Ribeiro (1937)**

### **Versão original**

Eu fui às touradas em Madri  
E quase não volto mais aqui  
Pra ver Peri beijar Ceci

Eu conheci uma espanhola  
Natural da Catalunha  
Queria que eu tocasse castanhola  
E pegasse touro à unha  
Caramba! Caracoles! Sou do samba  
Não me amoles  
Pro Brasil eu vou fugir!  
Isto é conversa mole para boi dormir!

### **Paródia Ocupa Carnaval**

E-e-eu fui da Central a Japeri  
Pum Parará tim pum pum  
Pum Parará tim pum pum  
E-e-era Supervia, eu me espremi  
E os seguranças, a me agredir  
Pum Parará tim pum pum

Tá lotada a plataforma  
Do ramal Saracuru-u-una  
O trem pára toda hora,  
Descarrila na Pavu-u-una  
Queimados não tá mole  
Paciência, o trem sacode  
Piedade falta aqui  
É trem quebrando  
do centro a Paracambi!  
Pum Parará tim pum pum  
Pum Parará tim pum pum

### **2. 12) ‘Aurora’, de Roberto Roberti e Mário Lago (1940)**

#### **Versão original**

Se você fosse sincera  
Ô ô ô ô Aurora  
Veja só que bom que era  
Ô ô ô ô Aurora

Um lindo apartamento  
Com porteiro e elevador  
E ar refrigerado  
Para os dias de calor  
Madame antes do nome  
Você teria agora  
Ô ô ô ô Aurora

### **Paródia Ocupa Carnaval**

Se você for sentinela  
O camelô-o-o, se esfolá  
Guarda marrom metida a fera,  
O camelô-o-o, se esfolá

Bate com vontade  
E persegue o camelô  
O Choque de Ordem  
Reprime trabalhador  
Guarda Municipal  
Agride toda hora  
E o camêlo-o-o, se esfolá!

### **2. 13) ‘Turma do Funil’, de Mirabeau, Milton de Oliveira e Urgel de Castro (1956)**

#### **Versão original**

Chegou a turma do funil  
Todo mundo bebe  
Mas ninguém dorme no ponto  
Ai, ai, ninguém dorme no ponto  
Nós é que bebemos  
E eles que ficam tontos

Eu bebo  
Sem compromisso  
Com meu dinheiro  
Ninguém tem nada com isso  
Aonde houver garrafa  
Aonde houver barril  
Presente está a turma do funil

### **Paródia Ocupa Carnaval**

Chegou a turma do fuzil  
Bate em professor  
mas ninguém corta seu ponto...  
Ha-ha-ha-ha, Mas ninguém corta seu ponto  
Eles jogam gás  
e a gente que fica tonto

Me prende, sem ter motivo  
Se eu for negro  
aí eu viro um Amari-i-ildo  
Enquanto houver PM  
pior para o Brasil  
Acaba com essa turma do fuzil  
(Bastou!)

### **2. 14) ‘Alah-La-Ô’, de Haroldo Lobo e Nássara (1940)**

#### **Versão original**

Allah-la-ô  
Mas que calor  
Atravessamos o deserto do Saara  
O Sol estava quente, queimou a nossa cara  
Allah-la-ô  
Mas que calor

Vimos do Egito  
E muitas vezes nós tivemos que rezar  
Allah, Allah, Allah, meu bom Allah  
Mande água pro Iôô  
Allah, meu bom Allah

### **Paródia Ocupa Carnaval**

Ala-la-ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô  
O professor, ô, ô, ô, ô, ô, ô

Sai pelas ruas e a cidade toda pára  
Prefeito ignora, a Polícia dá na cara

Queremos democracia  
E muitas vezes todos temos que lutar!  
Lutar, lutar, lutar, luta-a-ar!  
Tapa na cara do professor  
Bomba de gás pra respirar  
Ah lá! Vamos lutar!